DOMINIK BRABANT

Rodin-Lektüren

Deutungen und Debatten von der Moderne zur Postmoderne



Dominik Brabant · Rodin-Lektüren

Herausgegeben von
Modern Academic Publishing (MAP)
2017

MAP (Modern Academic Publishing) ist eine Initiative an der Universität zu Köln, die auf dem Feld des elektronischen Publizierens zum digitalen Wandel in den Geisteswissenschaften beiträgt. MAP ist angesiedelt am Lehrstuhl für die Geschichte der Frühen Neuzeit von Prof. Dr. Gudrun Gersmann.

Die MAP-Partner Universität zu Köln (UzK) und Ludwig-Maximilians-Universität München (LMU) fördern die Open-Access-Publikation von Dissertationen forschungsstarker junger Geisteswissenschaftler beider Universitäten und verbinden dadurch wissenschaftliche Nachwuchsförderung mit dem Transfer in eine neue digitale Publikationskultur.

www.humanities-map.net





Dominik Brabant

Rodin-Lektüren

Deutungen und Debatten von der Moderne zur Postmoderne



Herausgegeben von
Modern Academic Publishing
Universität zu Köln
Albertus-Magnus-Platz
50923 Köln

Ludwig-Maximilians-Universität München

Erstveröffentlichung 2017
Zugleich Dissertation der Ludwig-Maximilians-Universität München 2013
Umschlagbild: William Elborne, Rodin im Spiegel vor der Gipsversion des *Höllentors*, 1887, Fotografie, Paris, Musée Rodin [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Jean de Calan].

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http:/dnb.dnb.de abrufbar.

ISBN (Hardcover): 978-3-946198-24-6
ISBN (EPUB): 978-3-946198-25-3
ISBN (Mobi): 978-3-946198-26-0
ISBN (PDF): 978-3-946198-27-7
DOI: https://doi.org/10.16994/bah

Herstellung & technische Infrastruktur:
Ubiquity Press Ltd, 6 Windmill Street, London W1T 2JB, United Kingdom

Open Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:
https://doi.org/10.16994/bah
oder Einlesen des folgenden QR-Codes mit einem mobilen Gerät:



Inhalt

Vorwort

Diese Studie wurde im Jahr 2013 als Promotionsschrift an der LMU München angenommen und für die Publikation überarbeitet. Folgenden Personen und Institutionen möchte ich für die Betreuung der Arbeit, für die Unterstützung und für das Vertrauen herzlich danken: Prof. Dr. Hubertus Kohle (LMU München) als meinem Doktorvater, Prof. Dr. Michael Zimmermann (KU Eichstätt) für die Zweitbetreuung, Prof. Dr. Burcu Dogramaci (LMU München) für das Drittgutachten, Prof. Dr. Andreas Beyer (Universität Basel) und dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte für die Gewährung eines Jahresstipendiums sowie der Studienstiftung des Deutschen Volkes für die Gewährung eines Promotionsstipendiums. Frau Prof. Dr. Gudrun Gersmann (Universität zu Köln) und Prof. Dr. Hubertus Kohle gilt mein herzlicher Dank dafür, dass sie mein Manuskript zur Publikation bei Modern Academic Publishing (MAP) angenommen haben.

Des Weiteren möchte ich für die Unterstützung sowie für Einladungen zu Tagungen und Kolloquien danken, bei denen ich Aspekte der Dissertation vorstellen durfte: Frau Dr. Catherine Chevillot (Direktorin des Musée Rodin in Paris), Herrn Prof. Dr. Ulrich Pfisterer (LMU München/Zentralinstitut für Kunstgeschichte), Herrn Prof. Dr. Richard Thomson (University of Edinburgh) und Frau Prof. Dr. Barbara Kuhn (KU Eichstätt-Ingolstadt). Unterschiedliche Kolleginnen und Kollegen haben Teile oder die ganze Arbeit gelesen und mich mit kritischem Rat begleitet: Mein herzlicher Dank geht an Heidrun Siller-Brabant, Dr. des. Tobias Teutenberg, Nele Putz, Dr. Christian Berger, Astrid Köhler, Dr. Bruno Grimm und Theresa Fehlner. Frau Dr. Catherine Chevillot, Frau Dr. Hélène Pinet und dem Team des Musée Rodin in Paris möchte ich herzlich für die großartige Unterstützung, auch und gerade in der Vorbereitung dieser Publikation und bei der Beschaffung der Bildrechte, danken. Frau Dr. Claudie Paye von MAP hat mich dankenswerterweise mit Rat und Tat bei der Überarbeitung des Manuskripts für die Hybrid-Publikation begleitet. Mein Dank geht auch an ihre Kolleginnen Frau Christine Schmitt und Frau Carmen Simon Fernandez und an die Lektorin Mareike Burgheim. Meinen Eltern danke ich von Herzen für die Unterstützung in der Zeit meines Studiums und meiner Promotion sowie für ihr stetes Vertrauen.

München, im April 2017 Dominik Brabant

English Summary

Interpreting Rodin
Debates and Discussions from Modernity to Postmodernity

With the works of Auguste Rodin, modernity finally reached the art of sculpture. One might think for example of the French sculptor's innovative depiction of the human body as a living organism (*The Age of Bronze*) and of the playful proliferation of iconographic and literary references (*The Gates of Hell*). But how, one could ask, did this art historical knowledge come into being? How did the work of the French sculptor become an iconic ›incarnation‹ of modernity itself?

While art historical research and exhibitions usually tend to use the notion of »modernity« as a conceptual framework which helps to describe the newness of Rodin's works, this study in contrast turns to the historical emergence of this modernist discourse in some of its key moments. Its main focus is on the highly divergent approaches to the sculptor and his work, as they appeared for example in the art criticism of the naturalist and symbolist schools, but also in vitalist philosophy, in sociology, in cultural criticism, in the rather conservative art historical research of postwar Germany, in the American debate on modernism and in postmodernist interpretations. In the debates about Rodin, every new ›reading‹ of his works and of the artistic *persona* seems to take up earlier interpretations and reinterprets them. The reader of this study is therefore invited to take part in the encounter of a dense network of ideas and concepts about modernity in search of itself.

The second chapter, entitled *Einfühlung und Diagnose,* is devoted to Rodin's famous sculpture *The Age of Bronze* (1877) and to the notorious scandal that this work evoked at its first presentations in the Salons of Belgium and France. Rodin's naturalistic exaggeration of the traditional modes of representation of the human body has traditionally been interpreted by art historians as a proof of his outstanding craftsmanship. As can be read in many studies, the artist had, with this work, achieved a new degree of sculptural immediacy in the empirical description of the human body. In contrast to that, the focus of this chapter will be more on the ways how contemporary art critics, in their early comments on this work, and later art historians have exerted the ambivalence of their own receptive attitude towards the work – and how this ambivalence has become an important catalyst for the discussions about Rodin's modernity. As shall be demonstrated, these early critics verbalized an indecisive oscillation between an enthusiasm for the aesthetic presence (which seemed to directly emanate from this sculpture) on the one hand and an accusation that this work might have been produced by the use of a mechanical reproduction of a living body on the other hand.

Life and death, presence and absence, an intuitive way of experiencing art and a diagnostic gaze, an apologia for artistic originality and a looming reproach for mechanical reproduction: these seemingly opposing terms are intermingled in an indissoluble way since the early debates about the sculptor – up to the highly polemical dispute between Rosalind Krauss and the Stanford art historian Albert Elsen in the 1980s which will be discussed in the last chapter.

The third chapter addresses the recent research on Rodin. In addition, some theoretical and methodological reflections are presented. A central challenge of this study

lies in the question of how the reception history of Rodin's works can be described without falling back into antiquated notions of creative genius and artistic »intentionality« on the one side and radically constructivist methods on the other side. Hans-Jörg Rheinberger, a theorist of science studies, has created the concept of »Experimentalsysteme« in order to be able to describe the emergence of new knowledge in the process of knowledge-making. This notion can help us to come to terms with the fundamental contingency of the discourse on Rodin and the project of modernity.

The fourth chapter with the title *Figurenkunst und Künstlerfigur* turns to the art-critical writings on the *Gates of Hell* (1880). In this chapter, famous art critics and writers such as Edmond de Goncourt, Gustave Geffroy, Anatole France and Arthur Symons are at the center of interest. For the generation of the symbolist art critics, for example, the *Gates of Hell* became an icon of their own melancholic art doctrine insofar as the art work seemed to stage a temporality of deferral and hesitation which could be understood as a counter-image to an all-too-optimistic belief in historical progress. At the same time, Rodin's apparent inability to bring this work to an end seemed to betray a very similar understanding of time.

Rilke's and Simmel's interpretations of Rodin's work, which are at the core of the following chapter, are described as theoretically ambitious attempts of emulating the art-critical debate at the turn of the century by using innovative narrative strategies of coalescing biographical patterns and reflections on art (Rilke) or by declaring Rodin's work to be the ideal object for an analysis of modernity in the context of contemporary sociology (Simmel).

The sixth chapter, entitled *Verlust und Wiederbelebung*, turns to two interpretations by German-speaking authors in the years around 1950: the philosopher Günther Anders and the art historian Josef Schmoll. gen. Eisenwerth. Anders, who was also a student of Edmund Husserl, described Rodin's sculptural images of the human body as artistic expressions of an historical experience of loss and isolation, as objects which could stimulate a deepened reflection about modernity as crises. Josef Schmoll gen. Eisenwerth's investigations of the motif of the torso, which emerged in the 1950s, rather tried to describe the fragmented body as the »symbol« of an aesthetic experience of totality and holism. Obviously, the art historian's strategy of emphatically denying the disturbing aesthetic effects of some of Rodin's torsos can be – at least from today's perspective – conceived as a way of dealing with the historical experience of the collapse of civilization.

The last chapter of the study is entitled *Auf dem Weg in die Postmoderne.* It focuses on the writings of Leo Steinberg and Rosalind Krauss since the 1960s. While Steinberg was mostly interested in the diverse ways of how Rodin constructed and deconstructed the meanings of his sculptures with the help of the art forms of the »montage« and the »assemblage«, thereby ostentatiously demonstrating the sculptural »semiosis«, Krauss emphatically turned to the problem of ›reading‹ Rodin's images of the human body. For her, Rodin's sculptures became emblems of an ›opaque‹ subjectivity and therefore the first artistic realizations of a radically new paradigm of aesthetic reception: Instead of clinging to the traditional notions of psychological and hermeneutical depth in the beholding of sculptures, in her view Rodin's sculptures emphasize the material surface as the original site of the production of meaning.

1. Einleitung: Rodin und die Ambivalenzen des Modernediskurses

Edward Steichens Fotografie von Auguste Rodin im Kreis zweier seiner bekanntesten Werke zeigt uns einen Künstler, der schon nicht mehr ganz von dieser Welt ist (Abb. 1). In dieser im sogenannten Gummibichromatverfahren angefertigten Darstellung aus dem Jahr 1902, die sich aus zwei ineinander montierten Negativen zusammensetzt, wird der Bildhauer auf den ersten Blick unmissverständlich wie ein übermächtiger Demiurg präsentiert. Im Gegenlicht und in einer Profilansicht stehen sich auf der linken Seite der markante Schattenriss des Bildhauers und in der rechten Bildhälfte die Konturen seines berühmten *Denkers* gegenüber. Zudem erkennt der Betrachter im verschwommenen und verklärt erleuchteten Bildhintergrund das berühmte *Denkmal für Victor Hugo*. Die sinnierende Haltung bringt den überlebensgroßen, frontal zum Betrachter ausgerichteten Schriftsteller in einen stummen Dialog mit dem *Denker*. So wird uns hier ein Bild von Rodin vor Augen geführt, der bereits zu Lebzeiten in das Pantheon der Geistestitanen seines eigenen Œuvres aufgenommen wurde.[1]

Rodin hat fotografische Abbildungen oft und gern für die Arbeit an seinen Skulpturen und Plastiken verwendet, ungeachtet seiner grundsätzlichen Skepsis gegenüber diesem Medium. Auch weiß man, dass der Bildhauer junge Fotografen wie Steichen (1879–1973)[2], die im Umfeld des internationalen Piktorialismus agierten, entschieden förderte.[3] So wundert es nicht, wenn gerade dieses Werk des damals noch jungen, amerikanischen Fotografen immer wieder als ein Kulminationsmoment der zahlreichen visuellen Stilisierungen des Bildhauers um 1900 bewertet wurde, als weitere Bestätigung einer spezifisch ›modernen‹ Sicht auf den Künstler, die dessen schöpferische Kraft und überragende Imaginationsfähigkeit hervorzuheben gewohnt war. Die Kunsthistorikerin Anne Wagner zum Beispiel erkannte darin eine visuelle Manifestation des von Rodin selbst wie auch von seinen Fürsprechern beförderten Geniekultes der vorletzten Jahrhundertwende. So hat sie anhand zahlreicher Dokumente nachgezeichnet, wie die kunstkritische Debatte und die populären Bildmedien den Bildhauer zunehmend zum Erotomanen stilisiert haben. Ihr galt die Darstellung als das zum

1 Detaillierte Angaben zu Erstveröffentlichungen und Originalausgaben sowie zu Auflagen der genannten Literatur finden sich im Literaturverzeichnis. Vgl. William Innes Homer, Edward Steichen as Painter and Photographer, 1897–1908, in: The American Art Journal 6/2 (November) (1974), 45–55, hier 50. Hélène Pinet, Rodin et les photographes américains, in: Dies./Michel Poivert (Hg.), Le Salon de Photographie. Les écoles pictorialistes en Europe et aux États-Unis vers 1900 (Ausstellungskatalog: Paris, Musée Rodin, 22.06.–26.11.1993), Paris 1993, 13–20, hier 15.

2 Die in dieser Studie genannten Lebensdaten und Datierungen von Kunstwerken werden nicht mit einer jeweils eigenen Fußnote versehen, solange diese Informationen in einschlägigen Lexika leicht nachzuschlagen und unstrittig sind. Eine Ausnahme liegt dann vor, wenn solche Daten für die Argumentation eine spezifische Relevanz haben sollten. Es werden primär Lebensdaten der historischen Persönlichkeiten (Künstler, Kunsthistoriker, Schriftsteller etc.) angegeben, seltener jedoch diejenigen von zeitgenössischen Wissenschaftlern, die vorwiegend im Rahmen ihrer akademischen Disziplin forschen.

3 Vgl. exemplarisch: Hélène Pinet, Rodin et la Photographie (Ausstellungskatalog: Paris, Musée national Auguste Rodin, 14.11.2007–03.03.2008), Paris 2007.



Abbildung 1: Edward Steichen, *Rodin – der Denker*, 1902, Gummibichromatverfahren, Paris, Musée Rodin [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Jean de Calan].

Klischee geronnene Bild des selbstschöpferischen Ausnahmemenschen und damit als moderner Nachhall spätromantischer Projektionen.[4]

Dabei markiert ein Werk wie Steichens fotografische Hommage nur den Gipfelpunkt einer damals noch jungen Geschichte der Verehrung des Bildhauers, die wir heute gern mit der Vorstellung der Modernität des Künstlers assoziieren. Tatsächlich gilt das Signum der Modernität nicht nur als vielfach verwendetes ›Label‹ zur Charakterisierung des skulpturalen Werks; gerade auch der Bildhauer selbst, der im Jahr 1840 in Paris in

4 Vgl. Anne Middleton Wagner, Rodin's Reputation, in: Lynn Hunt (Hg.), Eroticism and the Body Politic. Baltimore/London 1991, 191–242, Permalink: http://hdl-1handle-1net-1historyebook-2o.emedia1.bsb-muenchen.de/2027/heb.02142.0001.001 (Zugriff vom 16.01.2017). Natasha Ruiz-Gómez hat anhand von Porträtfotografien des Künstlers nachgewiesen, dass das in der Presse verbreitete Bild des Künstlers zwischen der Inszenierung bürgerlicher Normalität und einer davon abweichenden Libertinage changierte. So sieht man Rodin auf einer Fotografie von Henri Manue, die den Künstler mit seiner zeitweiligen Mätresse, der Duchesse de Choiseul, im Hôtel Biron zeigt, in einer durch und durch bourgeoisen Raumsituation. Nur das Wissen um die genaue Beziehung zwischen dem Künstler und der Duchesse de Choiseul erlaubt eine Entzifferung des Bildes. Natasha Ruiz-Goméz, Auguste Rodin, photography and the construction of masculinity, in: Temma Balducci/Heather Belnap Jensen/Pamela J. Warner (Hg.), Interior portraiture and masculine identity in France. 1789–1914, Ashgate 2011, 197–212, hier 202f.

kleinbürgerliche Verhältnisse hinein geboren wurde und in seinem späteren Wohnsitz Meudon vor den Toren von Paris im Jahr 1917 verstarb, wird oft als idealtypische Verkörperung des ›modernen‹ Künstlersubjekts beschrieben.[5] In der kunsthistorischen Literatur zu Rodin wurde auffallend oft und in immer neuen Varianten auf das Motiv des selbstbestimmten und freiheitlichen Individuums zurückgegriffen, um Rodins Künstlervita zu erzählen und der komplexen Werksentstehung eine griffige Narration zu verleihen. Bis in die Gegenwartsdebatten hinein hält sich das Bild von Rodin als prototypischem *Selfmade*-Künstler, der stets gegen den Strom seiner Zeit geschwommen ist und dabei doch nur konsequent seinen künstlerischen Impulsen folgte. Skandiert wird diese kunsthistorische Erzählung in Monografien und Ausstellungskatalogen von eher populärwissenschaftlichen Biografien und anekdotenreichen Verfilmungen, die uns am Aufstieg des Künstlers vom einfachen Handwerker zum Bildhauergenie von internationaler Reputation teilhaben lassen. Dabei zählt es freilich heute schon fast zu den Allgemeinplätzen der Geschichte der modernen Skulptur, dass der Bildhauer mithilfe manch öffentlichkeitswirksamer Kunstskandale, wie sie etwa die Diskussionen um seinen *Balzac*, aber auch um das *Denkmal für Victor Hugo* provoziert haben, die traditionsverhafteten Strukturen des Salons zu sprengen vermochte.[6]

An der Arbeit an diesem Mythos ›Rodin‹ haben selbstredend die Debatten, die um sein Werk geführt worden sind, einen kaum zu unterschätzenden Anteil. Bereits im Zuge der zeitgenössischen Diskussionen um das *Höllentor*, für das Rodin im Jahr 1880 einen offiziellen Auftrag erhalten hat, lässt sich in der französischen Kunstkritik eine neuartige Fokussierung auf im Keim schon modernetheoretische Problemkomplexe erkennen, wenn man etwa an die darin tastend entfalteten Fragen nach der skulpturalen Aktualisierung literarischer Vorlagen wie Dante Alighieris (1265–1321) *Divina Commedia* (verfasst 1307–1320) und Charles Baudelaires (1821–1867) *Fleurs du Mal* (1857) denkt. Die ursprüngliche Aufgabe dieses Textgenres, nämlich als eine Vermittlungsinstanz zwischen Künstler und Publikumserwartung zu fungieren, wurde durch einen solchen Anspruch der interpretativen Durchdringung dieses komplexen Werks freilich implizit schon überstiegen. In diesem Zusammenhang markiert zum Beispiel die berühmte Doppelausstellung von Werken Claude Monets (1840–1926) im Dialog mit den Skulpturen und Plastiken Rodins im Jahr 1886 in der Galerie Georges Petit in Paris mit den begleitenden Einführungstexten von den Kunstkritikern Octave Mirbeau (1848–1914) und Gustave Geffroy (1855–1926) eine entscheidende Station für eine Debatte, die Rodins Stellung nun verstärkt aus einer kunsthistorischen Perspektive heraus betrachtete und sich somit auch die Frage nach der Epochenzugehörigkeit zu stellen begann – freilich ohne dass dabei die konzeptuellen Begriffe der »Moderne«

5 Wie die nachfolgenden Detailuntersuchungen zeigen werden, sind solche Überlegungen schon weit vor dem Einsetzen der postmodernen bzw. der poststrukturalistischen Revisionen des Subjektbegriffs entfaltet worden. Fredric Jameson etwa geht davon aus, dass die wichtigsten Charakteristika der westlich-abendländischen und somit genuin modernen Vorstellung von Subjektivität der Glaube an die persönliche Freiheit, an die Individualität und an das Selbstbewusstsein bzw. die Selbstreflexivität sind. Fredric Jameson, Mythen der Moderne, Berlin 2004.

6 Ruth Butler, Rodin. The Shape of Genius, New Haven/London 1993, URL: https://books.google.de/books?id=J1ssfGqvdysC (Zugriff vom 30.12.2016). Die Studie bildet auch heute noch aufgrund ihrer quellengeschichtlich umfassenden Aufarbeitung der Biografie ein unverzichtbares Werk der Rodin-Forschung.

oder der »Modernität« schon explizit fallen mussten. Allerdings findet sich bereits in einer Rezension dieser Ausstellung von Félix Jeantet eine explizite Charakterisierung der *Bürger von Calais* als Inbegriff einer neuartigen Modernität.[7] Überblickt man die weitere Entwicklung, so haben sich die Diskussionen zu Rodin vergleichsweise rasch aus tagesaktuellen künstlerischen und ästhetischen Streitfragen losgelöst und spätestens um das Jahr 1900 die kritische Schwelle hin zu einer Reflexionsebene überschritten, die zunehmend über die Fokussierung auf den Künstler und sein Werk hinaus zielte. Die Kunstkritiker, deren Deutungsarbeit nun auch verstärkt von Kunstphilosophen und Kunstschriftstellern übernommen wurde, strebten in ihren Texten zu Rodin immer nachdrücklicher danach, ihre Zugriffe auf das Werk als ein forciertes Nachdenken über die Moderne als historischer Formation zu begreifen.

Fassen wir daher zunächst exemplarisch einige besonders prägnante Leitlinien der zahlreichen zirkulierenden Erzählungen über Rodin und sein Werk als ›Verkörperungen‹ der Moderne zusammen, die fest in unserem kulturellen Gedächtnis verankert sind. In der kunsthistorischen Bewertung des Künstlers und seiner Werke hat sich im Verlauf der Jahrzehnte ein weitgehend feststehendes Repertoire von Annahmen etabliert, in dem Epochenkonstruktionen wie die »Moderne«, die »Modernität«, die »Modernisierung«, aber auch ihre jeweiligen Gegenentwürfe und Nachfolgeformationen wie die »Antimoderne« oder »Postmoderne« für die Argumentationsweisen der Interpreten unumgängliche Bezugspunkte bilden.[8] Diese übergreifenden historischen Verortungen werden jedoch nur selten explizit ausformuliert. Meist dienen sie als ein nur knapp erwähntes Einteilungsschema und als ein historisches Rahmenkonzept, dessen Ordnungskraft und narrative Leistung nicht eigens thematisiert werden. Drei Beispiele sollen zumindest andeutungsweise das Phänomen illustrieren, wie in der kunsthistorischen Wahrnehmung von Rodins Werk, aber auch der Künstlerpersona selbst von übergreifenden Annahmen zur Modernisierung ausgegangen wird. Was diese Beispiele eint, ist der ungebrochene Glaube an die überragende Bedeutung, die Rodin innerhalb einer Geschichte der Moderne einnimmt – sei es nun diejenige der Skulptur und Plastik, aber auch jene des modernen Subjekts. Zudem erweisen sich die Beispiele als vergleichbar, insofern sie tendenziell die Historizität des in Anspruch genommenen Geschichtskonzepts unthematisiert lassen. Im Anschluss an diese ausschnitthaften Einblicke in die Rodin-Rezeption im Zeichen der Moderne soll mit einem erneuten Blick auf Steichens Fotografie der Versuch unternommen werden, die visuelle Ambivalenz dieser Darstellung in den Blick zu nehmen, die in Wagners Deutung nicht besprochen wird und die das Bild als ein durchaus konfliktuelles Feld konkurrierender Künstlerauffassungen erscheinen lässt. Hinterfragt werden soll damit nicht zuletzt die allgemein verbreitete Auffassung, dass diese Fotografie als eine weitgehend

7 Vgl. Jacques Villain (Hg.), Claude Monet – Auguste Rodin. Centenaire de l'exposition de 1889 (Ausstellungskatalog: Paris, Musée Rodin, 14.11.1989–21.01.1990), Paris 1989; Félix Jeantet, Exposition des œuvres de Rodin, in: Le Blanc & Noir (Juni 1889).

8 Vgl. mit Blick auf die Differenzierung dieser Epochenbegriffe: Peter V. Zima, Moderne/Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur, Tübingen/Basel 2001, 26ff. Sowie als gleichermaßen einflussreichen wie auch kritisch diskutierten philosophiehistorischen Entwurf mit einer letztlich moderneaffinen Positionierung: Jürgen Habermas, Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen, Frankfurt a.M. 1985, insb. 344ff.

unproblematische Inszenierung der Genieästhetik des Fin de Siècle verstanden werden darf. Die oftmals unhinterfragte Rede von der Modernität Rodins als dienlicher Ordnungskategorie erscheint dann allerdings kaum mehr haltbar. Steichens Künstlerinszenierung kann und soll somit exemplarisch für die theoretischen Einsätze und die Argumentationsstrukturen derjenigen Debatten um Rodin einstehen, um die es dieser Untersuchung im Wesentlichen zu tun ist.

Blicken wir zunächst auf ein weit über die kunsthistorischen Fachgrenzen hinaus bekanntes Denkmal, nämlich die berühmten *Bürger von Calais* (Abb. 10). Die Bronzeplastik dürfte nicht zuletzt deshalb eine so ungebrochene Prominenz genießen, weil es Rodin damit gelungen war, das konkrete historische Ereignis, das ihm zugrunde liegt, in einer immer wieder als genuin ›modern‹ beschriebenen Weise zu aktualisieren. Dem Monument, das im Jahr 1895 fertiggestellt worden war, liegt eine von dem Chronisten Jean Froissart (1337–1405) überlieferte Szene aus dem Hundertjährigen Krieg zwischen Frankreich und England (1337–1453) zugrunde, bei dem französische Bürger während einer elfmonatigen Belagerung der Stadt Calais für das Wohl ihrer Nation ihr Leben geben wollten. Rodin wählte für seine Figurengruppe denjenigen Moment aus, in dem die sechs ehrenhaften Bürger ihren Opferzug zum englischen König Eduard III. (1312–1377) antraten, sodass sich im halbkreisförmig angeordneten Zug der Figuren die ganze Spannweite emotional berührender Reaktionen zwischen trotzigem Widerstand und selbstloser Hingabe an das Kollektivschicksal darstellen ließ. Die Dramatik der Situation wird zumindest für den geschichtskundigen Betrachter dadurch abgemildert, dass er den glimpflichen Ausgang der Geschichte kennt: Auf Anraten seiner Gattin Philippa de Hainaut hat sich der englische König dann doch zu einer Begnadigung umstimmen lassen.[9]

Auch jenseits der Aufgabe einer Darstellung dieser historischen Vorlage gilt Rodins Werk bis in unsere Gegenwart hinein als paradigmatische Versinnbildlichung des kollektiven Ethos von modernen Demokratien, die sich erst durch den je individuellen Beitrag jedes Einzelnen konstituieren können. Rodin hat die konkreten historiografischen Umstände in eine aktualisierende und zugleich doch auch verallgemeinernde Bildrhetorik übersetzt. Indem er – zumindest der Intention nach – auf eine allzu hohe Positionierung der Figuren auf einem Sockel verzichtet und zudem eine eindeutige Hierarchisierung der einzelnen Figuren vermieden hatte, verstand er es, das menschliche Schicksal der Bürger durch eine im weitesten Sinne naturalistische Darstellungsweise zu individualisieren. Zudem ermöglichte er dadurch eine psychologisierende Betrachtungsweise, die gerade im späten 19. Jahrhundert eine besonders erfolgreiche Aufnahme dieses Werks versprach. Rodins Wunsch, die Figuren nicht auf einen ehrfurchtgebietenden Sockel, sondern nahezu ebenerdig zu positionieren, spricht für eine Darstellungsintention, durch die der Betrachter weitgehend auf gleiche Höhe mit den Bronzefiguren gebracht werden sollte, durch die also, kommunikationstheoretisch gesprochen, ein Angebot zur Identifikation mit den Geschichtshelden geschaffen wird. Die damals schon blass gewordene Tradition des heroischen Denkmalkultes, so eine

9 Vgl. Antoinette Le Normand-Romain/Annette Haudiquet (Hg.), Les Bourgeois de Calais, Paris 2001. Vgl. zudem: Dominique Jarrassé, Rodin. Faszination der Bewegung, aus dem Französischen von Beatrice Löbl-Irmey, Paris 1993, 13–30.

allgemein geläufige, kunsthistorische Lesart, wie sie etwa auch in einem Katalog von Antoinette Le Normand-Romain und Annette Haudiquet nahegelegt wird, wurde also durch dieses Werk in einem zutiefst demokratischen Sinn erneuert und somit auch modernisiert.[10] Rodins *Bürger von Calais*, die heute dank ihrer Reproduzierbarkeit als Bronzeplastik an zahlreichen Orten der Welt zu sehen sind – neben dem ursprünglichen Aufstellungsort in Calais unter anderem in Paris, London, Philadelphia, Basel, Washington, Tokyo, New York und Seoul –, bilden somit einen weltweit reaktivierbaren Erinnerungsort nicht nur für das historische Ereignis aus dem Hundertjährigen Krieg zwischen England und Frankreich. Zugleich – und nicht ohne künstlerisches Pathos – steht es auch symbolhaft für einen zutiefst demokratischen Glauben an die selbstbestimmte Entscheidung des Individuums, sein Schicksal freiwillig und pflichtbewusst in den Dienst des Wohls der Nation zu stellen.

Ein zweites Beispiel für die Bedeutung von Modernisierungsdiskursen für den kunsthistorischen Umgang mit Rodin: Wenngleich auch mit ganz anderer Akzentuierung, so finden sich vergleichbare Erzählstrukturen über Rodins Beitrag zur Geschichte der modernen Kunst in einem Katalog zu den erotischen Zeichnungen, Aquarellen und Collagen, den der Schriftsteller Philippe Sollers (geb. 1936) gemeinsam mit dem Bildhauer Alain Kirili (geb. 1946) im Jahr 1987 herausgegeben hat. Doch steht hier nicht nur das Werk, sondern auch das Künstlersubjekt selbst im Mittelpunkt einer diskursiven Modellierung von Mythologemen der Moderne. Sollers einführender Aufsatz setzt sich bewusst von einer kunsthistorisch allzu abgeklärten, weil positivistisch grundierten und sachbezogenen Forschung zu Rodin ab. Er entwirft demgegenüber ein Bild von Rodin, das diesen emphatisch als eine Art Symbolfigur der sexuellen Befreiung *avant la lettre* feiert. In den berühmten Aquarellskizzen des Bildhauers scheinen sich für die Herausgeber dessen erotische Begehrensströme in einer fast schon seismografischen Unmittelbarkeit abzuzeichnen, ganz so, als habe der Künstler in seinen Transkriptionen weiblicher Körperformen auf Papier seinem Lustempfinden freien Lauf gelassen, in kühner Verachtung von künstlerischen Konventionen und gesellschaftlichen Normen.[11] So wurde hier eine bis heute nachwirkende Lesart etabliert, die deutliche Züge eines generationsbedingten Interesses der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts an Vorläuferfiguren einer bohemehaften Freiheitsliebe zeigt: Im Leben, aber eben auch im Werk des Franzosen scheint sich, wenn man diesen Deutungen folgen möchte, ein übergreifender künstlerischer Gestus abzuzeichnen, durch den die Natur des Menschen gegenüber dem engen Korsett der Gesellschaft in ihre Rechte gesetzt wird, durch den also das Substrat menschlicher Gefühlslagen und emotionaler Handlungsweisen anscheinend unvermittelt zu Tage tritt. Lust und Schmerz, Begierde und Furcht, Lebenspathos und Todesbewusstsein bilden somit für Sollers und Kirili jene übergreifenden Themenfelder, durch die sich Rodins Werke mit seiner Biografie zu einem in sich stimmigen ›Lebenstext‹ verflechten und in die große Erzählung einer Modernisierung

10 Vgl. Antoinette Le Normand-Romain, Rodin et le Monument des Bourgeois de Calais, in: Dies./ Annette Haudiquet, Les Bourgeois de Calais (wie Anm. 9), 13ff.

11 Vgl. Philippe Sollers/Alain Kirili (Hg.), Auguste Rodin. Die erotischen Zeichnungen, Aquarelle und Collagen, aus dem Französischen von Johannes Haug, München 1987, 7ff.

des modernen Subjekts einspeisen lassen.[12] Rodins künstlerische Schaffenskraft wurde in Deutungen wie diesen aus seinem triebhaften Eros erklärt oder zumindest als mit diesem überlagert beschrieben. Der hierdurch entstehende Konnex zwischen Leben und Werk mag uns allerdings heute, nach Jahrzehnten poststrukturalistischer und dekonstruktivistischer Autorkritik, selbst wieder fragwürdig erscheinen.[13]

Angesichts solch unhinterfragter Annahmen einer engen Verknüpfung von Werk und Leben haben sich neuere Studien wie eine Monografie von David Getsy mit dem Titel *Rodin. Sex and the Making of Modern Sculpture* aus dem Jahr 2010 wieder mit Nachdruck der Werksinterpretation, aber auch der Diskurse, die die Wahrnehmung der Werke mitbestimmen, zugewandt. Getsy fragt danach, inwiefern Rodins skulpturales Handeln, also seine bildhauerische ›Poetologie‹, von Anbeginn im Zeichen einer Modernisierung des *sexus* stand. Mit anderer Akzentuierung als Sollers und Kirili geht es dem Kunsthistoriker um die Frage, inwiefern Rodin »an exemplary case« sei, »through which to understand the interwoven nature of sculptural practice, for he re-orchestrated the role of the artist in relation to his artworks and marshaled them, ultimately, as relics of his sciences of (sexualized) creation.«[14] Schon dieses Zitat lässt erahnen, dass die hier verfolgte Interpretationslinie in ihrem theoretischen Anspruch raffinierter konstruiert ist als klassische kunsthistorische Analysen und dass sie auch in methodischer Hinsicht einer reflektierten Auffassung des Verhältnisses von Künstler, Werk und Rezeptionsgemeinschaft folgt. Tatsächlich bezieht Getsy in seinen Analysen extensiv auch die zeitgenössischen Akteure im diskursiven Umfeld von Rodins Werk wie etwa die Kunstkritiker mit ein, sodass einer allzu emphatischen Betonung der Selbstmächtigkeit des Künstlersubjekts schon durch die Auswahl der Untersuchungsaspekte vorgebeugt worden ist. Nichtsdestoweniger wird auch hier weiterhin am zutiefst ›modernen‹ Bild des Künstlers als einem letztlich seiner selbst gewissen Subjekt

12 Wenn Sollers Rodins lavierte Zeichnungen von nackt posierenden Frauen als metonymische sexuelle Akte beschreibt, so scheint er in ein Deutungsschema zurückzufallen, das die Kunstgeschichte der letzten Jahrzehnte unter dem Eindruck der *Gender*-Debatte harsch kritisierte. Vor allem die US-amerikanische Forschung ist den stereotypen Formulierungen von Geschlechtlichkeit und Begehren in Rodins Werken kritisch nachgegangen. Vgl. Wagner, Rodin’s reputation (wie Anm. 4).

13 Freilich boten in diesem Zusammenhang gerade die zahllosen Liebschaften des Meisters reichlich Stoff für die Erzählung einer wiederum genuin ›modernen‹ Künstlerbiografie, bei der Akte der Überschreitung von sozialen Verhaltensnormen mit dem Anspruch des Künstlersubjekts auf sexuelle Selbstverwirklichung einhergehen: So wie in seiner Kunst, so hat sich der Bildhauer offenbar auch in seinem Leben rückhaltlos seinem erotischen Begehren hingegeben, nicht nur in der anfangs leidenschaftlichen Affäre mit seiner Ateliermitarbeiterin Camille Claudel (1864–1943), die für die Geliebte bekanntlich tragisch enden sollte. Vgl. das Kapitel *The Gender of Creativity: Women, Pathology, and Camille Claudel*, in dem Patricia Mathews für die Frage der geschlechterpolitischen Implikationen des französischen Symbolismus und seiner Verknüpfungen zum medizinisch-psychologischen Diskurs der Zeit (insbesondere zu Charcot) Pionierarbeit geleistet hat: Patricia Mathews, Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art, Chicago 1999, 64ff., URL: https://books.google.de/books?id=zUe_iyI2EfUC (Zugriff vom 01.01.2017).

14 David Getsy, Rodin. Sex and the Making of Modern Sculpture, New Haven 2010, 7. Dabei lenkt der Autor die Aufmerksamkeit vor allem auf die Bedeutung der Medialität und Materialität der Bildwerke des Künstlers. Der Bildhauer habe in den amorph erscheinenden Oberflächenstrukturen seiner Werke die körperliche Berührung des Artefakts durch die Künstlerhand in selbstreflexiver Weise thematisiert: »Rodin deployed signs of his presence that would survive the translations of a sculpture across materials but that always pointed back to the fact that the sculpture was made by him, establishing its scene of creation as the primary source of significance for the viewer.« Ders., 94.

festgehalten: »he re-orchestrated the role of artist«, so schreibt Getsy in einer ebenso zutreffenden wie vielsagenden Einschätzung über Rodins selbstmächtige Neuformulierung des Bildes vom modernen Künstler.

Kommen wir von hier zurück zu Steichens Rodin-Inszenierung. Eine Lesart, wie sie etwa Anne Wagner vertritt, vermag sich also passgenau in unser gegenwärtiges Bild von Rodin einzufügen, nicht zuletzt, weil sich die Kunsthistorikerin aus forschungsgeschichtlicher Perspektive früh schon für die Verfahren einer mythenreichen Stilisierung wie auch für Rodins Strategien des *self-fashioning* interessierte. Doch so überzeugend diese Einschätzung auf den ersten Blick erscheinen mag – sie erzählt nicht die ganze Geschichte. Was Wagner, aber auch weite Teile der kunstgeschichtlichen Forschung in den Blick rücken, ist lediglich *eine* Seite der Modernität des Künstlers und seines Schaffens. Dabei vernachlässigen sie jedoch tendenziell die Vielschichtigkeit und auch Widersprüchlichkeit derjenigen ›poetologischen‹ und subjekttheoretischen Umwälzungen, die sich – im Zeichen eines polyphonen, häufig auch höchst ambivalenten Modernediskurses – in Rodins Werk sowie in der Debatte um seine Kunst zugetragen haben. Seinen Grund dürfte dieses Phänomen nicht zuletzt in der häufig anzutreffenden Tendenz zur polemischen Positionierung und ideologischen Aufladung der Rodin-Debatte haben. Zwar lässt sich Wagners Darstellung als (durchaus gelungener) Versuch einer Demaskierung des Klischees von Rodin als erosgetriebenem Bildhauergenie begreifen. Doch könnte es nicht sein, dass dieses stereotype Bild nicht erst von der ideologiekritischen und gender-sensiblen Kunstgeschichte des späten 20. Jahrhunderts bezweifelt worden ist, sondern bereits von Rodins Zeitgenossen? Wäre es daher nicht vielleicht möglich, in Steichens Künstlerporträts Spuren einer in ihren Ansätzen schon dekonstruktiven Bewegung zu entdecken, die der These vom allmächtigen Künstlersubjekt ein Gegenbild entgegensetzt und somit im emphatischen Sinn der Ambiguität der Auffassungen von Moderne das Wort spricht?

Um solche Dimensionen aufzuspüren, gilt es aber, sich auf die vielschichtige Bildpoetik des Fotografen einzulassen. Denn so eindeutig, wie sich uns die Fotografie auf den ersten Blick zu präsentieren schien, ist sie bei längerer Betrachtung dann doch nicht. Im Gegensatz zu den nüchternen, dokumentarischen Atelieraufnahmen, wie sie etwa Eugène Druet (1867–1916) für Rodin vielfach angefertigt hatte[15], tragen die Bildstrategien der piktorialistischen Fotografie mit ihrer grobkörnigen Faktur, ihrer stimmungsvoll-dramatischen Lichtregie und ihrem Spiel mit verschwimmenden Übergängen zu einer höchst suggestiven Verlebendigung der skulpturalen Bildwerke bei. Nicht nur visuelle Konturen verschwimmen dadurch, sondern auch strukturelle Gegensätze: So wie das Bildnis Rodins durch die Verunklärung auratisch überhöht erscheint, so scheinen sich auch die Grenzen zwischen Realität und Fiktion, zwischen Wirklichkeit und Imagination aufzulösen. Durch die räumliche Positionierung leicht unterhalb des *Denkers* wird dem Bildhauer offenbar die herausragende Stellung gegenüber den von ihm geschaffenen, skulpturalen Menschenbildern entzogen. Und auch die doppelte Profildarstellung im Gegenlicht erlaubt es kaum, den Bildhauer einer anderen Wirklichkeitssphäre als derjenigen seiner Kunstwerke selbst zuzuordnen.

15 Vgl. Hélène Pinet, »Rodin ne voit que par lui.« Eugène Druet, in: Dies., Rodin et la Photographie (wie Anm. 3), 72–77.

So könnte die von Steichen geradezu kalkulierend eingesetzte Gegenüberstellung von Rodin und der Figur des *Denkers* beim Betrachter manche Zweifel auslösen, ob der Bildhauer hier überhaupt noch in einer traditionellen »Autorfunktion« auftritt, mithin als eigentlicher Urheber seiner Werke und somit – künstlertheoretisch weitergedacht – als Souverän über sein eigenes Schaffen.[16] Zwar mag die gängige Lektürerichtung des abendländischen Bildes von links nach rechts zunächst den Gedanken nahelegen, dass Rodin, der die grüblerische Versammlung eröffnet, als Künstlerfigur auch den kreativen Ursprung seiner skulpturalen Bildwelten markiert. Doch weiß man, dass Steichen mit der montageartigen Zusammenstellung der Profildarstellung Rodins und seiner Werke experimentierte. Dabei schuf er auch eine Bildversion, bei der das *Denkmal für Victor Hugo* von links herab scheinbar streng prüfend auf das Haupt des Bildhauers blickt – und somit von einer Seinsform als leblosem Produkt künstlerischen Schaffens in die Position eines vermeintlich agierenden Subjekts überwechselt.[17] So scheinen die Kunstwerke aufgrund ihrer visuellen Verlebendigung in Konkurrenz zum Künstlersubjekt selbst zu treten und der Bildhauer im Gegenzug in die fiktionale Welt seiner eigenen Imaginationen und künstlerischen Produktion hineingezogen zu werden.

Wird Rodin von Steichen also auf den ersten Blick in recht konventioneller Weise als heroischer Erschaffer seines *Denkers* und des *Denkmals für Victor Hugo* präsentiert, so deutet der Fotograf umgekehrt auch die Möglichkeit einer gegenläufigen Bildlektüre mit einer umgekehrten Genealogie von künstlerischer Autorschaft und produziertem Werk, von Ursache und Wirkung an. Die vielzitierte Genieästhetik wird hierdurch mit ihrem ›unheimlichen‹ Gegenbild konterkariert.[18] Zum Vorschein kommt in dieser piktorialistischen Inversion von Künstler und Werk, von Autorschaft und künstlerischem Produkt ein unentschiedenes Oszillieren zwischen der Inszenierung des Künstlers als selbstmächtigem Bildhauer und einem hierzu radikal entgegengesetzten Entwurf, in dem der Künstler der Verfügungsgewalt seiner Kunstwerke anheimgegeben erscheint. Steichens höchst ambivalente Darstellung Rodins zwischen einer übersteigerten (und deshalb vielleicht schon unglaubwürdig gewordenen) Verkörperung eines übermenschlichen Bildhauergenies und seine gleichzeitige, durchaus subversive Verflüssigung von Ich und Welt, von Subjekt und Objekt markiert deshalb auch sinnfällig denjenigen historischen Ort, den Rodin in einer Moderne auf der Suche nach sich selbst einnimmt. Oder anders formuliert: Die Atelierfotografie des piktorialistischen Künstlers rückt die Verhandelbarkeit der Epochengeltung Rodins ins Bewusstsein. Dieses Umschlagmoment zwischen divergierenden Konzepten von künstlerischer Subjektivität zeigt, dass mit Rodins Werk (und mit den visuellen und diskursiven Inszenierungen, die es durchlaufen hat) ein wenn nicht ganz neuartiges,

16 Es war bekanntlich Roland Barthes, der über die Figur des Autors in der Kultur der Moderne geschrieben hat, dass sich diese vornehmlich »auf seine Person, seine Geschichte, seinen Geschmack, seine Leidenschaften« konzentriere und der Autor dabei in biografistischer Weise »als die Vergangenheit seines eigenen Buches verstanden wird.« Roland Barthes, Der Tod des Autors, in: Fotis Jannidis (Hg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, 186–189.

17 Vgl. hierzu auch: Hélène Pinet, Montrer est la question vitale. Rodin and Photography, in: Geraldine A. Johnson (Hg.), Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension, Cambridge 1998, 81.

18 Vgl. zum Begriff des »Unheimlichen«: Sigmund Freud, Das Unheimliche (1919), in: Ders., Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet, Hg. von Anna Freud u.a., Bd. XII, Frankfurt a.M. 1999, 227–278, URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/kleine-schriften-ii-7122/29 (Zugriff vom 01.01.2017).

so doch zumindest drängend werdendes Problembewusstsein eingesetzt hat. Dieser Befund gewinnt weiter an Prägnanz, wenn man bedenkt, dass Rodins Werk spätestens im Ambiente einer lebensphilosophisch-pessimistischen Denkströmung des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts auch als ein bildgewaltiger Gegenentwurf zum immer wieder als ›modern‹ titulierten Fortschrittsoptimismus der Dritten Republik beschrieben worden ist.[19]

Wie die Betrachtung von Steichens Porträt aufzeigt, wurde schon in den Jahren um 1900 und im Schatten des Geniediskurses um Rodin die künstlerische Subjektkonstitution nicht nur ein weiteres Mal übersteigernd bestätigt, sondern zugleich auch als fragwürdig erkannt. Dieses Kippmoment zwischen solch höchst divergenten Lesarten des ›modernen‹ Künstlers Rodin und seines Werkes steht im Zentrum jener Debatten, die diese Untersuchung zu rekonstruieren bestrebt ist. Schließlich galten Rodin und sein Werk für französische Kunstkritiker vom Naturalismus zum Symbolismus, später dann auch für Autorinnen und Autoren wie den soziologisch versierten Philosophen Georg Simmel (1858–1918), den Schriftsteller Rainer Maria Rilke (1875–1926), den kulturkritischen Philosophen Günther Anders (1902–1992) und die Kunsthistoriker Josef Schmoll gen. Eisenwerth (1915–2010), Leo Steinberg (1920–2011) und Rosalind Krauss (geb. 1941) nicht nur als das künstlerische Anschauungsmaterial für eine bereits etablierte Auffassung von der (Kunst der) Moderne. Seine Werke, aber auch die Künstler-*Persona* selbst wurden ihnen, wie in dieser Untersuchung zu zeigen sein wird, zu genuinen »Reflexionsmedien« (Walter Benjamin) für die Frage nach der Moderne, und zwar in dem Sinn, dass Leben und Werk des Bildhauers immer wieder das jeweils aktuelle Denken über diese Epoche (einschließlich ihrer Reformulierungen im Zeichen der Postmoderne) regelrecht herausforderten. Kunstkritische Gegenwartsdiagnosen, genealogische (Re-)Konstruktionen und historische Prognosen haben sich in diesen Deutungsentwürfen zu einem dichten Geflecht an Argumenten, Überlegungen und Vermutungen verschränkt, die es in den nachfolgenden Kapiteln in ihrer Genese, ihrer Rhetorik und mit Blick auf ihre theoretischen Affiliationen zu analysieren gilt. Dabei möchte diese Studie auch aufzeigen, dass die offenkundige Verschiedenheit der intellektuellen Herangehensweisen an Rodin und sein Werk in einem Zeitraum von über einhundert Jahren gerade nicht auf eine vermeintliche Beliebigkeit der Werke in Bezug auf ihre jeweilige Deutung verweisen. Die Zugangsweisen, die von den Kunstdoktrinen des Naturalismus bis zum Symbolismus, von der vitalistisch gestimmten Lebensphilosophie bis zur moderneaffinen Soziologie, von einer konservativ gestimmten Kulturkritik bis zur Dekonstruktion reichen, mögen auf den ersten Blick unvereinbar scheinen. Dennoch zeigt sich ein Vergleichsmoment, insofern die Interpretinnen und Interpreten in der Auseinandersetzung mit Rodins Werken in immer neuen Anläufen ästhetische, geschichtsphilosophische, ja selbst zeichentheoretische Modelle der Produktion und Rezeption von Kunst in der (Post-)Moderne einer Bewährungsprobe ausgesetzt und im selben Zug deren Erkenntnisleistungen an den Werken selbst gemessen haben. So sollen in der Rückschau, die am Beispiel einiger Schlüsselmomente geleistet

19 Vgl. zur Verflechtung von politischen Tendenzen im Frankreich der Dritten Republik und den ästhetischen Inszenierungsformen der »vie moderne« das klassische Referenzwerk: Timothy J. Clark, The Painting of Modern Life. Paris in the Age of Manet and his Followers, Princeton 1999.

werden soll, auch diejenigen historischen Kontingenzen und ästhetischen Latenzen[20] ans Licht gebracht werden, die die Moderne wie auch die Postmoderne als von Anbeginn umstrittene wie auch umkämpfte Projekte erscheinen lassen. Man könnte also sagen, dass sich in Rodins Künstlerschicksal – darin vergleichbar mit der Rezeption anderer ›Urväter‹ der Moderne wie Édouard Manet (1832–1883), Paul Cézanne (1839–1906) oder Paul Gauguin (1848–1903) – die Spuren einer Geschichte der Moderne und ihrer historischen Nachfolgeformationen einschreiben, die womöglich zu jedem gegebenen Zeitpunkt stets auch eine ganz andere hätte werden können. Diesen Prozess der interpretativen Lektüre eines anwachsenden Œuvres, bei dem jede Neulektüre frühere Deutungsansätze aufgreift, umschreibt und neu perspektiviert, gilt es also, in dieser Studie ausschnittweise nachzuzeichnen, und zwar im Sinne eines schon zu Rodins Lebzeiten einsetzenden Prozesses des Aufschubs derjenigen Bedeutung, die Rodin für die Kultur der Moderne gehabt hat und vielleicht heute noch hat.

Ganz ähnlich wie auch Steichen haben Rodins herausragende Interpreten immer wieder eine strukturelle Kopplung zwischen der Figurenkunst des Künstlers und der Künstlerfigur selbst evoziert.[21] Eine übergreifende Argumentationslinie der Deutungsansätze zwischen der französischen Kunstkritik und der Postmoderne ließe sich daher so formulieren: Wenn für Rodins Werke beansprucht werden kann, dass sie Formen der Subjektkonstitution des (modernen) Individuums ansichtig machen, so müsste zugleich auch gefolgert werden können, dass dies zunächst für das Künstlersubjekt Rodin selbst gilt, noch bevor dieses zum exemplarischen Menschen der Moderne verallgemeinert wird. Hinter einer solchen Perspektive verbirgt sich aber eben nicht, wie man vielleicht im ersten Moment mutmaßen könnte, eine weitere Variation des (gerade in der Rodin-Forschung so häufig anzutreffenden) Biografismus.[22] Die maßgebenden Interpretationen, die hier im Mittelpunkt stehen, haben viel eher in immer neuen Ansätzen die grundlegende Frage vertieft, in welchem Verhältnis Rodins Werke wie auch die Künstler-*Persona* selbst zu den Epochenkonstruktionen der Moderne und dann schließlich der Postmoderne stehen. In dieser Hinsicht verfolgen sie ähnliche Intentionen, wie man sie auch Steichens ambivalenter Künstlerstilisierung zuschreiben kann: Wie dem Fotografen, so geht es auch Rodins Interpreten immer wieder darum, den Bildhauer als exemplarisches Künstlersubjekt der Moderne auszuweisen und sein Werk als Schauplatz der Modernisierung zu beschreiben – wie jedoch im Einzelfall das Konzept der Moderne aufgefasst und konkret verwendet wird, scheint nicht von vorneherein festgelegt und muss daher von Fall zu Fall geprüft werden. Dabei kommt

20 Vgl. Anselm Haverkamp, Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz, Frankfurt a.M. 2002.

21 Diese theoretisch ambitionierte Parallelsetzung geht freilich über die topische Wendung hinaus, die sich hinter dem (unter anderem Leonardo da Vinci zugeschriebenen) Aphorismus »ogni pittore dipinge sé« verbirgt und die zu einer oft auch zum Klischee erstarrten Formel verdichtet worden ist. Vgl. Frank Zöllner, »Ogni Pittore Dipinge Sé«. Leonardo da Vinci and »Automimesis««, in: Matthias Winner (Hg.), Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Kolloquium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989, 137–160.

22 Eine biografisch orientierte Kunstgeschichte und melodramatische Künstlerfilme schlagen bis heute aus der unstrittigen Erkenntnis Kapital, dass etwa Rodins Affäre mit Camille Claudel aus einflussgeschichtlicher Sicht in seinem künstlerischen Schaffen zahlreiche Spuren hinterlassen hat. Vgl. exemplarisch den Film »Camille Claudel« (1988) unter der Regie von Bruno Nuytten mit Isabelle Adjani und Gérard Depardieu in den Hauptrollen.

es nicht nur zu signifikanten diskursiven Verschiebungen, sondern bisweilen scheinen fast gegenläufige Vorstellungen Einsatz gefunden zu haben, was die Moderne und die Modernisierung bedeuten könnten.

Die intertextuellen Bezüge dieser Debatte treten besonders deutlich hervor, wenn man sie aus der Rückschau betrachtet. In Rosalind Krauss' Studie *Passages in Modern Sculpture* von 1977, ohne die ihre berühmt gewordene Aufsatzsammlung *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths* (1985) kaum zu denken wäre, bildet selbstredend Rodin die Eingangsikone. Schon in ihrer Einleitung bezieht sich Krauss auf Leo Steinbergs Rodin-Interpretation, die ihr in ihrer intellektuellen Entwicklung besonders hilfreich gewesen sei.[23] Steinberg selbst wiederum rahmte die Wiederveröffentlichung seines eigenen Aufsatzes mit dem Titel *Rodin* für die Essaysammlung *Other Criteria* mit einem Vorwort, das auf Rilkes Darstellung des Bildhauers Bezug nimmt – selbstverständlich in einer für diesen Autor kaum überraschenden Ablehnungshaltung.[24] Rilke steht in einem wechselseitigen Dialog mit seinem Berliner Lehrer Georg Simmel, dessen Lesart von Rodin wiederum für Anders[25] und Schmoll gen. Eisenwerth[26] eine theoretische Bezugsgröße bildete. Bei genauer Betrachtung weisen Simmels Rodin-Lektüren von 1902 und 1909 schon zu historisch frühen Zeitpunkten einige Motive und Denkfiguren auf, die ein Fundament für die nachfolgenden spätmodernen Interpretationsentwürfe liefern, wenn auch weitgehend unausgesprochen.[27] Doch beschränken sich die Filiationen und Verbindungslinien innerhalb der Rodin-Debatte nicht allein auf intertextuelle Bezüge. Sie zeugen vielmehr davon, dass die Rezeption insgesamt als Arbeit an Fragestellungen verstanden werden muss, die Rodins Werke für die Interpretation von moderner Skulptur und Plastik, ja für die Moderne als Epochenkonstruktion überhaupt aufgeworfen haben.

In diesen historischen Rekonstruktionen der Rodin-Debatte kann und soll keine Vollständigkeit angestrebt werden, vielmehr soll in wenigen, dabei jedoch besonders eingehenden und möglichst gründlichen Analysen gezeigt werden, welche

23 Vgl. Rosalind E. Krauss, Passages in Modern Sculpture, London 1977, VI, Permalink: http://n2t.net/ark:/13960/t0ns5c509 (Zugriff vom 01.01.2017).

24 Vgl. Leo Steinberg, Rodin, in: Ders, Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art, London 1972, 322.

25 Vgl. Günther Anders, Obdachlose Skulptur. Über Rodin, aus dem Englischen von Werner Reimann, München 1994. Vortrag in englischer Sprache von 1943. Erstveröffentlichung unter dem Titel: Homeless Sculpture, in: Philosophy and Phenomenological Research 5/2 (1944), 293–307. Anders nennt Simmel zwar nur am Rande, aber wie im Kapitel zu dieser Interpretation gezeigt werden soll, sind die wesentlichen Denkfiguren doch dem Berliner Philosophen geschuldet.

26 Am deutlichsten wohl in einer konkreten einflussgeschichtlichen Untersuchung: Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth, Simmel und Rodin, in: Hannes Böhringer/Karlfried Gründer (Hg.), Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel, Frankfurt a.M. 1976, 18–38.

27 Vgl. Georg Simmel, Rodins Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart, in: Ders., Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Bd. 1, hg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt (GSG, 7), Frankfurt a.M. 1995, 92–100; Georg Simmel, Die Kunst Rodins und das Bewegungsmotiv in der Plastik, in: Ders., Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918, Bd. 1., hg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt (GSG, 12), Frankfurt a.M. 2001, 28–36, URL: http://socio.ch/sim/verschiedenes/1909/rodin.htm (Zugriff vom 01.01.2017). Georg Simmel, Rodin (mit einer Vorbemerkung über Meunier), in: Ders., Hauptprobleme der Philosophie – Philosophische Kultur, hg. von Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt (GSG, 14), Frankfurt a.M. 1996, 330–348, URL: http://socio.ch/sim/phil_kultur/kul_10.htm (Zugriff vom 01.01.2017).

unterschiedlichen Formen der ›Lektüre‹ von Rodins Werken innerhalb verschiedener Zeiträume vorherrschten. Zwar haben die hier vorgestellten Interpretationen durchaus exemplarischen Charakter, doch wird auch manch einflussreicher Text zu Rodin ausgelassen oder nur am Rande behandelt werden. Der berühmte Kunstkritiker Julius Meier-Graefe (1867–1935) etwa, dem in dieser Studie kein eigenes Kapitel gewidmet ist, hat einige Seiten seiner berühmten *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (Erstpublikation 1904) Rodin und den Folgen seiner Kunst für die sogenannte ›impressionistische‹ Skulptur gewidmet.[28] Manche Argumentationslinie des unvergleichlich wortgewaltigen und zugleich mit hoher ästhetischer Sensibilität begabten Kunstkritikers ist zum Zeitpunkt der Veröffentlichung nicht mehr ganz neu, so beispielsweise die fast schon topische Referenz auf Michelangelo (1475–1564). Auch kennt man namentlich von Simmels Deutung aus dem Jahr 1902 die Gedankenfigur, dass der Bildhauer in seiner künstlerischen Entwicklung fast spiegelartig die gesamte Kunstgeschichte durchlaufen habe, ganz so, als habe sich in der künstlerischen ›Ontogenese‹ des Franzosen die ›Phylogenese‹ der abendländischen Kunstgeschichte ein weiteres Mal aktualisiert. Was Meier-Graefe der Debatte aber mit seinen manchmal fast atemlos wirkenden Beobachtungen hinzuzufügen vermochte, ist eine publikumswirksame Synthese des Standes der Debatten nach 1900.

Das nachfolgende Kapitel mit dem Titel *Einfühlung und Diagnose* widmet sich Rodins berühmter Plastik *Das eherne Zeitalter* (1877) sowie dem vielzitierten Abgussskandal, den das Werk hervorgerufen hat, und zwar aus der Perspektive der kunstkritischen (sowie der kunsthistorischen) Einschätzungen, die das Werk erfahren hat. Die kunstgeschichtliche Forschung hat Rodins naturalistische Überbietung der üblichen Darstellungsweisen des menschlichen Körpers meist als Ausweis von überragender handwerklicher Virtuosität gedeutet, mit der der Künstler eine bis dahin ästhetisch nicht gekannte Unmittelbarkeit in der empirischen Schilderung des Körpers und, genauer noch, der menschlichen Epidermis erreicht habe. Dagegen soll in diesem Kapitel vor allem herausgearbeitet werden, wie schon die frühesten kunstkritischen Kommentare die Ambivalenz ihrer eigenen Rezeptionshaltung gegenüber dem Werk auszuagieren schienen: In der Diskussion formiert sich die Kunstkritik hier als ein Genre, das über seine Funktion als Vermittlermedium zwischen der Kunst und ihrem Publikum Fragestellungen zur Wahrnehmung und Deutung von moderner Skulptur und Plastik nahezu inszenierend entfaltet. Vorgeführt wird ein unentschiedenes und nicht stillzustellendes Changieren zwischen emphatischer Präsenz und dem Wissen um die leblose Materialität des Werks, zwischen einfühlender Betrachtung und pathognomisch gefärbten Diagnosen, zwischen einer Apologetik künstlerischer Originalität und einem Bewusstsein der stets drohenden ›Ent-Täuschung‹ durch eine Erkenntnis des vermeintlichen Selbstabgusses und der Reproduktion. Zugleich wird zu zeigen sein, inwiefern sich in dieser zwischen den Extremen oszillierenden Rhetorik ein grundlegender Konflikt abzeichnet, den man als eine Art ›Urszene‹ für die nachfolgenden Debatten um Rodins Œuvre werten darf und der bis zu dem berühmten Streit zwischen Rosalind Krauss

28 Vgl. Julius Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, hg. von Hans Belting, 2 Bde., Bd. 2., München/Zürich 1987, 475–496, Digitalisat einer Ausgabe von 1920 auf archive.org unter Permalink: http://n2t.net/ark:/13960/t2w37x224 (Zugriff vom 01.01.2017).

und dem Stanforder Kunsthistoriker Albert Elsen (1927–1995) um die Frage nach Originalität und Reproduktibilität reicht. Die Gegensatzpaare des interpretativen Zugriffs auf Rodins Werke stehen, wie dieses erste Kapitel exemplarisch darlegen möchte, von Anbeginn in einer strukturellen Wechselbeziehung. Der hochgestimmte, später von vitalistischen Philosophemen angereicherte Lobpreis der Werke Rodins als ›Sichtbarmachungen‹ eines skulptural verfestigten Strömens und Fließens, das sich in der medialen Übersetzung der Figuren zwischen unterschiedlichen Materialien ebenso zeigt wie in einer durch die Werke ausgelösten Imagination des Gleitens von Motiven und Sujets, wird immer wieder von kühl-distanzierten, später dann auch von gleichermaßen modernekritischen wie melancholisch gefärbten Analysen begleitet. Von Anbeginn zeichnet sich Rodins Œuvre wie auch die Debatte um sein Werk durch eine Ambivalenz aus, deren Gegensatzpole sich wechselseitig hervorzutreiben scheinen – und die so zu Katalysatoren der Modernedebatte geworden sind.

Anstelle eines klassischen Forschungsberichts wurde schon in dieser Einleitung skizziert, inwiefern jede Forschungsleistung zu Rodin innerhalb von diskursiven Konstellationen angesiedelt ist, die in die Debatten um die Moderne, später auch um Formen der Antimoderne und der Postmoderne verstrickt sind. Dieser Fragenkreis soll im dritten Kapitel noch weiter vertieft werden, in dem auch auf die jüngere Forschungsgeschichte zu Rodin eingegangen wird. Zudem werden einige theoretische Überlegungen zum Zusammenhang von Theorien der Moderne und der Modernisierung, Rezeptionsgeschichte, Performativität und Historialität vorgestellt. Eine zentrale methodische Herausforderung, der sich diese Arbeit stellen möchte, betrifft die Frage, inwiefern eine so wechselvolle, anspruchsvolle und auch für die Diskussionen um die Kunst der Moderne einflussreiche Deutungsgeschichte, wie sie Rodins Werk seit über einhundert Jahren erfahren hat, zur Darstellung gebracht werden kann. Die neuere Theorie der Wissenschaftsgeschichte, wie sie beispielsweise von Hans-Jörg Rheinberger (geb. 1946) in dessen Konzept von »Experimentalsystemen« vielfach Beachtung findet, hat das Moment einer unhintergehbaren Kontingenz in der Entstehung von neuen Wissensfeldern und -beständen in den Blick genommen und für die wissenschaftshistorische Darstellung fruchtbar gemacht. Für den Fall einer kunsthistorischen Rezeptionsgeschichte drängt sich vor dem Hintergrund dieser jüngeren Debatten zunehmend eine vergleichbare Problematik auf: Wie kann man den Epochendiagnosen und den historischen Prognosen, die gerade theoretisch versierte Deutungen mal implizit, mal explizit entfalten, eben jenes Moment der Unwägbarkeit und Unabsehbarkeit zurückerstatten, das sie zum Zeitpunkt ihres Entstehens auszeichnete?[29] Diese Arbeit stellt sich also auch die Frage, inwiefern man die Rezeptionsgeschichte von Rodin und seinem Werk weder aus der Perspektive einer nachträglichen Entfaltung von bereits im Kunstwerk angelegten »Sinnpotenzialen«, wie sie Hans Robert Jauß (1921–1997) in literarischen oder künstlerischen Werken entdecken wollte, noch im radikal konstruktivistischen Sinne einer bloßen Abfolge von Projektionen und Konstruktionen, die der reinen Deutungswillkür des Interpreten ausgeliefert wären, verstehen könnte. Das Sprechen und Schreiben über Rodin, wie es in den nachfolgenden Kapiteln analysiert werden soll, ist stets auch

29 Vgl. Hans-Jörg Rheinberger, Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas, Frankfurt a.M. 2006.

ein Versuch der Selbstpositionierung innerhalb der eigenen Epoche. Aus dem Aufbau der Arbeit ergeben sich Konsequenzen für den Gesamtaufbau der Untersuchung: Eine rigorose Trennung zwischen Primärquellen, etwa kunstkritischen Kommentaren, und kunsthistorischer Sekundärliteratur wäre mit dem Anliegen, das dieser Untersuchung zugrunde liegt, kaum vereinbar. Motive der Deutung Rodins als exemplarisch Modernem wandern schließlich immer wieder von kunstkritischen Überlegungen in den kunsthistorischen Fachdiskurs herüber.

Das vierte Kapitel *Figurenkunst und Künstlerfigur* zur kunstkritischen Auseinandersetzung mit dem *Höllentor* verfolgt, wie die schon in den frühen kunstkritischen Kommentaren zu Rodin etablierte Metaphorik des »Lebens« und der »Lebendigkeit« seiner Werke allmählich eine Eigendynamik innerhalb der Interpretationspraxis entwickelte. Wenn hier bekannte Kunstkritiker und Schriftsteller wie etwa Edmond de Goncourt (1822–1896), Gustave Geffroy, Anatole France (1844–1924) und Arthur Symons (1865–1945) das Wort haben, so geht es zunächst einmal um die Frage, wie die Kunstkritik mit stetig wachsendem Nachdruck den Künstlermythos ›Rodin‹ etablierte, indem sie sich in das Spannungsfeld eines florierenden *dealer-critic-system* auf der einen und eines Strebens nach ästhetisch-intellektueller Durchdringung des anwachsenden Œuvres auf der anderen Seite begab. Nicht weniger wichtig ist es jedoch, der Frage nachzugehen, welche Neuformulierungen das Verhältnis von Künstler und Werk im Übergang von einer vornehmlich naturalistischen Kunstkritik zu einer symbolistisch gefärbten Denkrichtung genommen hat. Aus den zahlreichen Auseinandersetzungen, die Rodins Werke zu seinen Lebzeiten provozierte, werden die Diskussionen um das monumentale *Höllentor* herausgegriffen, da sich in den hier aufgeworfenen Debatten die Problemlagen des Werks besonders eindrücklich konzentrieren. Für die Generation der Symbolisten beispielsweise galt das *Höllentor* vor allem deshalb als eine Ikone ihrer eigenen Kunstdoktrin, weil in diesem Werk die Zeitlichkeit im Sinne einer temporal ablaufenden Handlungsabfolge kaum mehr eine Rolle zu spielen schien. Rodin führte im Blick der Symbolisten mit pathetischem Pessimismus eine Welt vor Augen, die ostentativ die quälende Endlosigkeit des unstillbaren Begehrens und Leidens im menschlichen Dasein zeigte. Vor diesem Hintergrund aber schien Rodins offenkundig werdende Unfähigkeit, einen Schlussstrich unter sein Werk zu ziehen, einer ganz ähnlichen Zeitstruktur anzugehören. Erst von dieser Perspektive aus erklären sich die stärker philosophisch akzentuierten Essays eines Stuart Merrill (1863–1915) oder Arthur Symons, die sich darum bemühen, Rodins Gesamtwerk vor dem Hintergrund übergreifender Philosopheme der Rezeption der Ästhetik und Kunstphilosophien von Charles Baudelaire (1821–1876) und Arthur Schopenhauer (1788–1860) zu erklären und die zugleich der Tendenz nach schon versuchen, die Künstlerfigur Rodin als genuin ›modernes‹ Subjekt nach den gleichen Kriterien zu modellieren.

Im fünften Kapitel zu Rilke und Simmel wird aufgezeigt, wie der Schriftsteller und der Philosoph vor dem Hintergrund einer zunehmend international gefärbten, symbolistisch-vitalistischen Künstlerbiografik ihre jeweils eigenen Rezeptionserlebnisse, die ikonografisch-motivischen Aspekte der Werke und schließlich die ›poetologischen‹ Bedingungen der Kunst Rodins systematisch zusammendachten. Dieses Kapitel wird mit einigen eher theoretischen Überlegungen zu der Frage eröffnet, welche Rolle die Denkfiguren der »Lebendigkeit« und der »Bewegtheit« der Werke Rodins

in metaphorologischer Hinsicht als Ordnungskategorien der Interpretationsgeschichte einnehmen. Ein Seitenblick auf die Schriften von Hans Blumenberg (1920–1996), dessen Überlegungen um die Frage nach der diskursorganisierenden Kraft von sogenannten »absoluten«, also nicht in einen Klartext übersetzbaren Metaphern einnehmen, bereitet somit auch auf die nachfolgenden Kapitel vor. Im Sinne einer Überblendung von *Lebensströmen und Bewegtheit* vollzogen Rilkes und Simmels Interpretationen konsequent einen Transfer von einer Reflexion innerhalb der Werksebene hin zu einem Nachdenken über das Künstlersubjekt oder allgemeiner zur Frage der Subjektkonstitution unter den Bedingungen der Moderne (und sei es im Sinne ihrer konservativen Variante, der das Subjekt weiterhin von einer anthropologischen Grundstruktur bestimmt galt). Während Rilke einen entscheidenden Schritt über das kunstkritische Schrifttum hinaus vollzogen hat, indem er die Darstellung über die Werksgenese im selben Maße zu einer hochgradig stilisierten Narration verflochten hat wie die biografische Entwicklung selbst, so erweisen sich Simmels Essays zu Rodin als analytische Versuche, das Ungreifbare und Bewegt-Fluidale der skulpturalen Körperdarstellungen Rodins als das spezifisch moderne, weil zeitgemäße Moment seines Schaffens herauszudestillieren.

Das nachfolgende Kapitel *Verlust und Wiederbelebung* unternimmt einen historischen Sprung über eine Phase der kunsthistorischen Vernachlässigung von Rodin nach seinem Tod hinweg und wendet sich zwei deutschsprachigen Deutungen zu, die über ihre kunsthistorischen Ambitionen hinaus den Anspruch erheben, die gesellschaftliche, kulturelle und ästhetische Modernität von Rodin fassbar zu machen – und die somit denjenigen Faden wiederaufnehmen, den Simmel fallengelassen hatte. Welche Konsequenzen das Erlebnis eines das 20. Jahrhundert tief prägenden »Rückfall[s] in die alte Barbarei«[30], wie er mit dem Aufstieg des Faschismus ans Licht kam, für die kunsthistorische Interpretationsarbeit zu Rodin um 1950 gehabt hat, wird ein Hauptanliegen dieses Kapitels sein. Wenn Rodins skulpturale Körper-Bilder von dem Philosophen Günther Anders, einem Schüler Edmund Husserls (1859–1938), als Ausdruck einer historischen Verlusterfahrung begriffen werden, so wird in diesem Abschnitt der Untersuchung auch gefragt werden müssen, welche Rolle die kunsthistorische Forschung zu Rodin im Prozess der Auseinandersetzung mit der eigenen Gegenwartssituation und der Moderne als Krisenerfahrung sich selbst zugeschrieben hat. Auch Josef Schmoll gen. Eisenwerths Beschäftigung mit dem »Torso-Motiv« in den 1950er-Jahren kann so als zumindest indirekte Auseinandersetzung mit einer höchst problematisch gewordenen Moderne begriffen werden, die nur mehr im Ruinösen und Fragmentarischen zu sich selbst zu kommen schien.

Das letzte Kapitel der historischen Rekonstruktion mit dem Titel *Auf dem Weg in die Postmoderne* rückt Leo Steinbergs und Rosalind Krauss' kunsthistorische Auseinandersetzungen mit Rodin in den 1960er-, 1970er- und 1980er-Jahren in den Mittelpunkt und fragt nach dem Fortleben einer vermeintlich überlebten Diskurskonstellation unter radikal anderen historischen und methodischen Bedingungen. Beide Interpretationen arbeiten an einer Neuperspektivierung der Kunst Rodins und des Künstlersubjekts im Sinne einer sich allmählich herausbildenden postmodernen Theorie, wie

30 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt a.M. 2006, 19.

sie paradigmatisch im poststrukturalistischen Denken Jacques Derridas (1930–2004) entfaltet wurde. Die bis dahin scheinbar unentbehrliche Denkfigur des »Lebens« schien nun aufgrund ihrer vitalistischen Färbung sowie auch ihrer bisweilen antiaufklärerischen Anklänge kaum mehr geeignet, um Rodins Modernität aus spätmoderner Sichtweise zu profilieren. Als eine in die Latenz abgedrängte Reflexionsfigur scheint sie jedoch in Steinbergs ›praxeologischer‹ Umdeutung des Künstlers als einem Handelnden, der im performativen Vollzug, also im Verfügbarmachen und Offenlegen seines skulpturalen Materials, seine modernistische Bestimmung findet, wieder aufzutauchen. Doch sie findet sich auch noch – in kryptischer Verborgenheit – in Krauss' Überlegungen zur prinzipiellen Unzugänglichkeit des (skulptural zur Darstellung gelangenden) Subjekts sowie zu Rodins skulpturalen Oberflächentexturen, die nun eine genuine Eigendynamik für die Bedeutungsentfaltung zu entfalten schienen, ganz ähnlich wie es Derrida mit Blick auf das endlose Spiel des Signifikanten vorgeführt hatte. Clement Greenbergs (1909–1994) Schriften zur Kunst der Moderne werden dabei als eine Negativfolie der Rodin-Rezeption dieser Zeit verstanden. Im Kunststreit zwischen Elsen und Krauss um die Frage nach Originalität und Reproduktibilität bei Rodin scheinen die hier entfalteten Deutungspole ein letztes Mal brennglasartig zur Ansicht zu kommen.

Noch eine Randbemerkung zur Terminologie: Wenn es um allgemeine Aspekte der Bildhauerkunst geht, so werden in den nachfolgenden Kapiteln die Begriffe »Skulptur« und »Plastik« bzw. die Adjektive »skulptural« und »plastisch« vielfach synonym verwendet, außer aber, es handelt sich um Probleme der technischen Verfahren selbst. Im zweiten Fall folge ich der geläufigen Terminologie, die eine Unterscheidung von abbauenden Verfahren wie der Steinskulptur und additiven Verfahren, beispielsweise, der Bronzeplastik vornimmt.

2. Einfühlung und Diagnose: Einschätzungen zur Plastik *Das Eherne Zeitalter*

Nachdem der österreichische Kunstschriftsteller Rudolf Kassner (1873–1959) im Jahr 1900 die von Rodin weitgehend in Eigenregie organisierte Ausstellung an der Place de l'Alma (Abb. 2) besucht hat, beschrieb er den überwältigenden Eindruck, den dieses bildhauerische Schaffenspanorama auf ihn ausübte. Mit Kassners evokativem Bericht können wir noch heute die geradezu halluzinatorische Erfahrung einer ästhetischen Präsenz nacherleben, bei der sich die leblosen Skulpturen und Plastiken im Blick des Betrachters scheinbar verlebendigen:

> Nackte Leiber sind es also, sagte ich, einzeln, zu zweien oder in Gruppen. Leiber, die sich umarmen, fliehend sich halten, miteinander ringen, aus Liebe oder aus Haß, voreinander knien, schweben oder fallen. Ich will keine Beschreibung geben. Es wäre zu töricht, mit Worten da etwas erreichen zu wollen, wo die Musik allein den Ausdruck umzudeuten vermöchte. Die Glieder sind hier nur Möglichkeiten zu Gebärden, sie sind tatsächlich nur Saiten auf einem Instrumente.[31]

Mit seiner Rhetorik der Uneinholbarkeit des Bildwerks durch die diskursiv organisierte Sprache ist Kassners Kommentar höchst charakteristisch für den schwärmerisch-suggestiven Tonfall, wie er im Fin de siècle gepflegt wurde. Und auch der Vergleich von Rodins Werken mit quasi-lebendigen Wesen ist offenkundig eine Anspielung auf einen klassischen Topos der Kunsttheorie, mit dem *en passant* auf den Mythos von Pygmalion und Galatea sowie auf das Blickbegehren des Betrachters nach einer Verlebendigung des bildhauerischen Kunstwerks angespielt wird.[32] Aber doch erweist sich diese Passage auch jenseits der zeittypischen Züge für den historischen Stand der Debatten um Rodin an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert als ausgesprochen vielsagend. Dies zeigt sich spätestens, wenn der Schriftsteller in einer gewollt esoterischen Diktion eine ›poetologische‹ Instanz ins Spiel bringt, die von ihm offenbar ganz bewusst wie eine Art Leerstelle im Unbestimmten und Vagen belassen wird: »Diese Menschen handeln unter dem Eindruck von etwas, das stärker ist als sie selbst.«[33]

Als Leser ist man gezwungen, sich zu fragen, was sich hinter diesem »etwas« verbergen mag, das auf Rodins Figuren so macht- wie geheimnisvoll einwirkt. Ist es eine körperliche oder eine psychologische Krafteinwirkung? Spielt Kassner auf ein unstillbares Begehren und also auf eine Erfahrung des anfänglichen Mangels an, das die dargestellten Figuren zu den zahllosen Haltungen, Handlungen und Bewegungen antreibt? Handelt es sich etwa um einen erlittenen Verlust, der kompensiert zu werden verlangt? Oder geht es dem Autor um die Evokation einer spezifischen geschichtlichen Situation, die offenbar bis in den Verfügungsbereich des individuellen Leibes vordringt und die die Figuren regelrecht überwältigt? Kassner bleibt seinen Lesern eine Antwort schuldig.

31 Rudolf Kassner, Noten zu den Skulpturen Rodins, in: Ders., Sämtliche Werke, Bd. II, Stuttgart 1974, 98–103, hier 99.

32 Vgl. aus der Fülle an Literatur zum Thema der Lebendigkeitseffekte der Skulptur: George L. Hearsey, Falling in Love with Statues. Artificial Humans from Pygmalion to the Present, Chicago 2009.

33 Kassner, Noten (wie Anm. 31), 99.



Abbildung 2: M. Bauche, Rodin im Pavillon de l'Alma in Paris, 1900, Paris, Musée Rodin [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Jean de Calan].

Aber doch werden wir in diesem und in den nachfolgenden Kapiteln sehen, dass eine beachtliche Anzahl der fast zahllos scheinenden Kommentare, Kritiken und Interpretationen zu Rodin und seinem Werk immer wieder ganz ähnliche Beobachtungen wie der Schriftsteller gemacht hat, und zwar sowohl schon einige Jahrzehnte zuvor als auch bis weit in das 20. Jahrhundert hinein. Vielleicht könnte man sogar so weit gehen, die Behauptung aufzustellen, dass sich die Bemühungen um ein vertieftes Verständnis der Werke Rodins in einigen ihrer Schlüsselmomente regelrecht auf diese Leerstelle hin gebündelt haben. In immer neuen Anläufen haben Rodins Interpreten versucht, jenes »etwas«, das Kassner uns so ostentativ vor Augen stellt, um es zugleich auch unserem Blick zu entziehen, glaubhaft mit Begriffen oder Konzepten zu füllen, die in einer nicht nur künstlerischen, sondern auch modernetheoretischen Hinsicht nachvollziehbar machen sollten, was Rodins neuartiges Bild vom menschlichen Körper aus einer historischen und philosophischen Perspektive überhaupt erst möglich gemacht hat.

Tatsächlich wurden Rodins skulpturale Körper spätestens in der Epochenwende um 1900 so auffällig oft als fremdbestimmt und von sich selbst dezentiert beschrieben, dass man gar nicht umhinkann, zu bemerken, wie erfolgreich das Metaphernfeld des »Lebens«, der »Lebendigkeit« und der »Bewegtheit« der Figuren von einigen vor allem deutschsprachigen Protagonisten der Debatte in den Vordergrund gespielt wurde. Mithilfe dieser Termini, die in der Rodin-Debatte eine nicht nur kunst-, sondern auch subjekt- und modernetheoretische Aufladung erfahren haben, konnten schließlich über

die Auseinandersetzung mit skulpturalen Problemen auch unterschiedliche Auffassungen von der *condition moderne* des Subjekts aufgerufen und mitverhandelt werden. Bei aller Verschiedenheit in den theoretischen Schattierungen dieses Metaphernfeldes kommen viele Interpreten von Rodins Werk darin überein, dass sie – ganz im Zeichen der eher pessimistischen Grundstimmung im symbolistischen Ambiente – mit solchen oft vitalistisch gefärbten Interpretamenten eine grundsätzliche Skepsis gegenüber fortschrittsoptimistischen Subjektbegiffen artikulieren: Den Glauben an eine vollständige Verfügungsgewalt des Individuums haben Autoren wie Kassner, aber auch Rilke oder Simmel hinter sich gelassen.[34]

Im Zeitalter einer forcierten Säkularisierung, nach den ›kopernikanischen‹ Wenden durch Charles Darwin (1809–1892), Friedrich Nietzsche (1844–1900) und Sigmund Freud (1856–1939) muss eine solche tendenziell antiaufklärerische Perspektivierung von Rodins Werken freilich nicht überraschen; umso eigentümlicher ist es aber, dass bislang nur selten thematisiert worden ist, inwiefern eine solche Auffassung mit der geläufigen Vorstellung von Rodin als einem selbstbestimmten, machtvollen Schöpfersubjekt notgedrungen in einen Konflikt geraten musste.[35] Wenn im Folgenden nun also nachgezeichnet wird, wie bestimmte Problemstellungen und Topoi in der kunstkritischen Schreibpraxis über Rodin ihren Ausgang nehmen und sodann in die Bereiche der Kunstliteratur, der Kunstsoziologie, der Kulturkritik und der akademischen Kunstgeschichte hinüber wandern, so sollen die Eigengesetzlichkeit der jeweiligen Textgattungen nicht unterschlagen werden.[36] Dessen ungeachtet können uns insbesondere neuere metapherngeschichtliche Untersuchungen, wie sie etwa Jutta Müller-Tamm zur Denkfigur der »Projektion« in der Kultur der Moderne vor einigen Jahren vorgelegt hat, dazu anregen, auch über die Grenzen der jeweiligen Genres zu blicken und die Organisationskraft von übergreifenden Denkfiguren wie eben diejenigen der »Bewegtheit« oder der »Lebendigkeit« zu verfolgen.[37] Bevor wir uns solchen eher ambitionier-

34 Nicht zuletzt deshalb wird in dieser Studie stets in pragmatischer Weise danach gefragt, wie die jeweiligen Autoren Metaphern semantisch besetzen und operativ einsetzen. Die Verwendung des Terminus »Metapher«, dies sei schon vorausgeschickt, bietet sich insbesondere aus zwei Gründen an: Zum einen kommt in der Debatte über Rodins Werk und seine Person auffällig oft ein im weitesten Sinne uneigentliches Sprechen zum Vorschein – denn freilich leben Rodins Skulpturen weder im biologischen Sinne, noch sind sie tatsächlich in Bewegung. Aber es wäre doch auch wieder unzureichend, die Rede vom »Leben« der Skulpturen und Plastiken und der »Bewegtheit« des Sehens als bloßes Indiz einer (modernen) Tendenz zur Subjektivierung der ästhetischen Wahrnehmung zu begreifen, die den Werken in anthropologisierender Weise eine Subjektposition zuschreiben oder metaphorisch die Prozessualität des Rezeptionsaktes zur Sprache bringen möchte. Näheres hierzu wird im Kapitel zu Rilke und Simmel ausgeführt werden.

35 Das Verhältnis von Säkularisierung und religiösen Ordnungsmodellen in der Moderne ist in den vergangenen Jahren neu überdacht worden. Hatte man früher die Epoche im Ausgang der Französischen Revolution fast ausschließlich als ein Zeitalter der Säkularisierung verstanden, so haben zahlreiche neuere Forschungen das ›Nachleben‹ von theologischen Denkfiguren in der Moderne in den Blick gerückt. Für einen Überblick zur Forschung, vgl. Clemens Pornschlegel, Hyperchristen. Zur Problematik eines Begriffs, in: Ders., Hyperchristen. Brecht, Malraux, Mallarmé, Brinkmann, Deleuze. Studien zur Präsenz religiöser Motive in der Moderne, Wien/Berlin 2011, 9–32.

36 Vgl. den grundlegenden Beitrag einer typologischen Einordnung: Dario Gamboni, L'Image de la critique d'art, essai de typologie, in: Quarante-huit/Quatorze: Conférences du Musée d'Orsay 5 (1993), 44–52.

37 In ihrer Studie zur Denkfigur der Projektion von der Sinnesphysiologie des Jan Evangelista Purkyně bis zur Literatur des deutschen Expressionismus konnte Jutta Müller-Tamm zeigen, dass Metaphern

ten Fragestellungen widmen, soll aber zunächst der Blick darauf gerichtet werden, wie Rodins frühe Kritiker mit dessen erster öffentlich wahrgenommener Plastik *Das eherne Zeitalter* aus dem Jahr 1877 umgegangen sind. Offenkundig hat das Werk die von den Kritikern repräsentierte Öffentlichkeit vor enorme Herausforderungen gestellt, die nicht nur aus der neuartigen, radikal naturalistischen Auffassung des menschlichen Körpers herrührten, sondern die auch in einem sehr konkreten Sinn mit der Frage nach der ›Lesbarkeit‹ von Skulpturen und Plastiken im Spannungsfeld von ikonografischen Traditionenen sowie der Inszenierung des lebendigen Leibes zu tun haben. Die Rede vom »Leben« dieser Plastik spielt in diesem skandalumwitterten Diskursszenario eine Hauptrolle. Zudem wird in diesem Kapitel danach zu fragen sein, welche Strategien der Deutung die Kritiker entwickelt haben und welche Folgen die dabei entwickelte Rhetorik der Ambivalenz für die weitere Debatte um Rodin haben sollte.

In seiner Rolle als künstlerischer Außenseiter, als der Rodin lange Zeit galt, konnte er anfangs weder auf die Unterstützung der École des Beaux-Arts noch auf das Protektorat einer zahlungskräftigen und machtbewussten Klientel vertrauen. So war Rodin in weit größerem Ausmaß als andere Kollegen, die – wie etwa Jules Dalou (1938–1902) – den offiziellen Weg über die Kunstinstitutionen gehen konnten, auf das Wohlwollen einer kunstkritischen Fachöffentlichkeit angewiesen.[38] Tatsächlich konnte Rodin erst im Verlauf der 1880er-Jahre auf die Unterstützung von zunehmend einflussreichen Kritikern wie Gustave Geffroy (1855–1926) oder Octave Mirbeau (1848–1917) vertrauen.[39] Im politischen Spektrum der Dritten Republik würde man diese professionell agierenden Berufskritiker heute einer gemäßigten Linken zugerechnet. Erst durch ihr kontinuierliches publizistisches Eintreten für Rodins künstlerische Belange war es dem Bildhauer über die Jahre schrittweise gelungen, seine eigene Position in der Pariser Kunstwelt zu festigen. Gerade in den jüngeren Monografien und Forschungsbeiträgen zu Rodin wird die Bedeutung der Kunstkritiker für Rodins Karriere ganz selbstver-

nicht nur die Kraft zu eigen ist, zwischen so unterschiedlichen Themenfeldern wie der Psychophysiologie, der Technikgeschichte und der Ästhetik zu wandern, sondern sie konnte ebenso nachweisen, dass sie dabei die heterogenen Diskursfelder in ihrer Zugehörigkeit zu einem übergreifenden Epochendiskurs organisieren können. Vgl. Jutta Müller-Tamm, Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae, 124), Freiburg i. Br. 2005.

38 Insbesondere in einer seit den 1970er-Jahren verstärkt sozialhistorisch orientierten Kunstgeschichtsschreibung zu Rodin wurden die Kunstkritiker meist als ein zunehmend machtbewusster Faktor im Feld der französischen Kunstöffentlichkeit verstanden. Vgl. das Standardwerk von Timothy J. Clark, dem eine ganze Generation von sozialgeschichtlichen KunsthistorikerInnen (bisweilen auch in kritischer Absetzung) in der Erforschung der Kunst des 19. Jahrhunderts folgte: Timothy J. Clark, The Painting of Modern Life. Paris in the Age of Manet and his Followers, Princeton 1999. Vgl. aus der Fülle an jüngerer Literatur zur Rolle der französischen Kunstkritik den Sammelband: Jean-Paul Bouillon (Hg.), La critique d'art en France: 1850-1900, Saint-Étienne 1989, URL: https://books.google.de/books?id=5QYu9ZeEpNsC (Zugriff vom 17.01.2017).

39 Das Verhältnis von Rodin zu den ihm besonders nahestehenden Kritikern wie zum Beispiel Gustave Geffroy ist schon mehrfach in den Blick genommen worden. Vgl. JoAnne Culler Paradise, The Sculptor and the Critic: Rodin and Geffroy, in: Albert E. Elsen/Albert Alhadeff (Hg.), Rodin Rediscovered (Ausstellungskatalog: Washington DC, National Gallery of Art, 28.06.1981–02.05.1982), Washington 1981, 261–273. Dennoch war es selbst einer methodenbewussten Kunstgeschichte in erster Linie darum zu tun, die kunstkritischen und kunstphilosophischen Schriften als Aspekte eines um das Jahr 1900 kulminierenden Prozesses des »self-fashioning« des Bildhauers zu begreifen. Vgl. Getsy, Rodin (wie Anm. 14), 16ff.

ständlich hervorgehoben. Meist wird ihnen dabei aber die Rolle von Meinungsverstärkern zugesprochen, die dem unverständigen Publikum beschreibend und erklärend die Neuheit von Rodins Werken nahebrachten.[40] Dass sich im Feld der Kunstkritik jedoch auch spezifische Sprechweisen über den Künstler herausgebildet haben, die in irreduzibler Weise ganz eigene und vom Künstler nicht zwingend beabsichtigte Zugangsweisen zu Rodins Kunst ermöglicht haben, wurde bisher kaum zum Gegenstand einer eigenen Untersuchung. Wie zu zeigen sein wird, lassen sich solche Tendenzen aber schon in den frühen Kommentaren aufspüren, obwohl oder gerade weil sie dem Künstler gegenüber durchaus noch skeptisch gesinnt waren.

Der eigentliche Beginn von Rodins Karriere ließ bekanntlich lange auf sich warten. Noch im Jahr 1865, als der Bildhauer immerhin schon 25 Jahre alt war, wurde seine Plastik *Der Mann mit der gebrochenen* Nase von der *jury d'admission* des Salons zurückgewiesen. Erst zehn Jahre später wurde das Werk in einer Version als Marmorbüste schließlich doch noch akzeptiert. Wie man heute weiß, stellte der Bildhauer allerdings schon zwischen den Jahren 1871 und 1876 kleinere Werke und Figurengruppen aus, unter anderem in Brüssel, London und sogar in Philadelphia.[41] Als Rodin schließlich im Jahr 1877 bei der Ausstellung des Cercle artistique et littéraire in Brüssel und im gleichen Jahr im Pariser Salon mit einer freistehenden, männlichen Aktfigur in Gips das Licht einer größeren Öffentlichkeit betrat, war er bereits in seinen späten Dreißigern. Dieses Werk wurde erst im Jahr 1880 und nach langen Diskussionen als Bronzefigur gegossen und schließlich im Jahr 1885 vom Staat angekauft, um sodann im Park des Musée du Luxembourg aufgestellt zu werden.[42] Anfangs wurde die Figur, an der Rodin in Brüssel seit dem Jahr 1875 gearbeitet hatte, noch ohne Titel präsentiert (Abb. 3).

Es war, wie Antoinette Le Normand-Romain bemerkt, der Kritiker Jean Rousseau, der Rodin den Rat gab, die Figur *Le Vaincu (Der Besiegte)* zu nennen. Mithilfe dieses Titels konnte das zeitgenössische Publikum das Werk unschwer als eine düstere Anspielung auf den Deutsch-Französischen Krieg von 1870 bis 1871 verstehen.[43] Wäre es bei diesem Titel geblieben, so wäre das Werk in die Geschichte der Skulptur und Plastik als ein melancholisches Mahnmal der Schrecken jenes Krieges eingegangen, der auch Rodins eigene Biografie nicht unberührt gelassen hatte. Aufgrund der schwierigen Auftragslage während der Kriegsjahre musste der Bildhauer zwischen 1871 und 1877 in Belgien arbeiten und sich dort als Baudekorateur unter anderem bei Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824–1887) verdingen.[44] Erst bei der Ausstellung des Werks im Pariser Salon im Jahr 1877 erhielt es die auch heute noch verwendete Bezeichnung *L'Âge d'Airain (Das eherne Zeitalter)*. Je nach kunsthistorischer Sichtweise stand also am Beginn der Karriere Rodins eine (bald schon modernistisch gedeutete) ostentative Ablehnungshaltung gegenüber jeglicher motivischer Festlegung oder aber eine durchaus strategisch eingesetzte Offenheit hinsichtlich der Betitelung seines Werkes, durch die die Neugierde des Publikums geweckt werden konnte. Diese Uneindeutigkeit jedenfalls

40 Vgl. Butler, Rodin (wie Anm. 6), 106ff.
41 Vgl. Antoinette Le Normand-Romain, Rodin, Paris 2013, 28–30.
42 Vgl. Dies., 38.
43 Vgl. Dies., 35.
44 Vgl. Dies., 28–30.

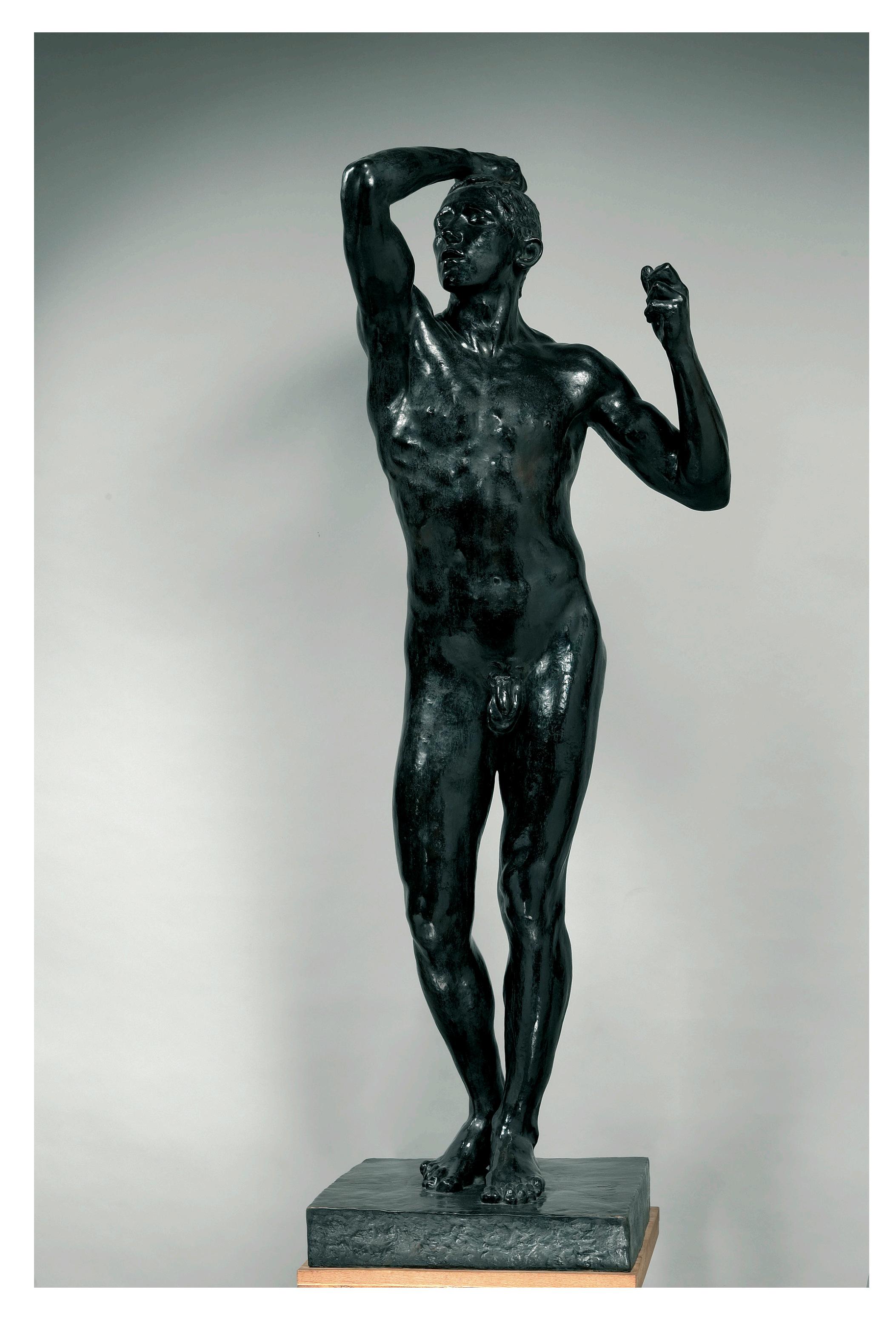


Abbildung 3: Auguste Rodin, *Das eherne Zeitalter (Der Besiegte)*, 1877 (Guss von 1916), Bronze, Paris, Musée Rodin [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Christian Baraja].

war ein Hauptgrund, weshalb Rodins Plastik überhaupt die unterschiedlichsten Ausdeutungen provozieren konnte.

Der schließlich von Rodin bevorzugte und auch heute noch geläufige Titel *L'Âge d'Airain* legte das Werk letztlich auf eine mythologische Ikonografie fest. Im Sinne des Mythos der vier Zeitalter, wie sie etwa Ovid (43 v. Chr.–ca. 17 n. Chr.) in seinen Metamorphosen (wohl 1. Jahrzehnt n. Chr) beschrieben hat, lässt sich die Figur als eine Personifikation der bronzenen Epoche begreifen. Der Akt der Umbenennung aber bewirkte zugleich, dass die körperliche Disposition des männlichen Aktes auch einen anderen Bedeutungsaspekt erlangte: Waren unter dem Titel *Der Besiegte* die physischen und psychischen Mühen, die diesem scheinbar soeben erwachenden Körper mit dem jugendlichen Gesicht, den noch geschlossenen Augen und dem leicht geöffneten Mund anzusehen sind, ein offenkundiger Verweis auf die jüngeren politischen Verwerfungen Europas, so wurden sie durch die Neubetitelung zu einer zeitenthobenen Allegorie eines mythischen Zeitalters erklärt.[45] Doch auch jenseits dieser noch zögernden Unentschiedenheit bei der Festlegung der ikonografischen Bedeutung dieser Plastik, bei der der Künstler zwischen Gegenwartsverhaftung und Mythologisierung, zwischen einer Rücksicht auf aktuelle politische Geschehnisse und einem Streben nach überzeitlicher Klassizität pendelte, dürfte seine Entscheidung, sich einem breiteren Publikum gerade mit einer männlichen Aktfigur zu stellen, noch einen anderen, nämlich einen biografischen Grund gehabt haben. Tatsächlich war Rodin früh schon mit der Erfahrung des Scheiterns an den eigenen Ansprüchen konfrontiert worden. So hatte sich der Künstler zwischen 1857 und 1859 dreimal erfolglos darum bemüht, in die École nationale supérieure des Beaux-Arts aufgenommen zu werden.[46] Für die Studierenden dieser Kunstschule zählte die Herstellung einer meist lebensgroßen Figur als Erstlingswerk bei der Jahresausstellung der Akademie zum festen Bestandteil ihrer Ausbildung. Bei besonders erfolgreichen Studierenden bildete dies zugleich den krönenden Abschluss eines fünfjährigen Romaufenthalts.[47] Mit seinem höchst unkonventionellen Akt verfolgte Rodin in seiner Karriereplanung also von Anbeginn eine gleichermaßen angepasste wie auch subversive Strategie. Eine bereitwillige Unterordnung unter die bestehenden Regeln des Kunstsystems scheint dabei mit einem Hang zu ästhetischer Widerständigkeit gegenüber institutionellen Zwängen aufs Engste verwoben zu sein.

2.1 Virtuosität und (Ent-)Täuschung

Ein Blick in die zeitgenössischen Pressekommentare zeigt, dass die leicht unterlebensgroße Figur auf ein ebenso interessiertes wie irritiertes Echo gestoßen ist. Ein

45 Vgl. David J. Getsy, Encountering the Male Nude at the Origins of Modern Sculpture. Rodin, Leighton, Hildebrandt, and the Negotiation of Physicality and Temporality, in: Antoinette Rösler-Friedenthal (Hg.), The Enduring Instant: Time and the Spectator in the Visual Arts, Berlin 2003, 296–313, hier 298.

46 Vgl. Jarrassé, Rodin. (wie Anm. 9), 34.

47 Vgl. Siegmar Holsten/Nina Trauth (Hg)., elegant // expressiv. Von Houdon bis Rodin. Französische Plastik des 19. Jahrhunderts (Ausstellungskatalog: Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle 28.04.–26.08.2007), Heidelberg 2007, 81.

Hauptgrund für die Verwunderung, die Rodins Werk unmittelbar hervorgerufen hat, dürfte freilich im auffälligen Fehlen von Attributen oder ikonografischen Hinweisen zu suchen sein, durch die eine kontextuelle Einordnung der Figur und also ein hermeneutischer Zugang zu ihr erst möglich geworden wären. Man weiß heute, dass Rodin im Zuge der Herstellung dieser Plastik eine Lanze entfernt hat, die den männlichen Akt eindeutig als einen Krieger ausgewiesen hätte. Dieser Akt der Reduktion seiner ursprünglichen Konzeption hat für die Wirkung der Figur erhebliche Konsequenzen gehabt: Denn mit dieser Lanze als Stütze des Körpers wäre der immer wieder geschilderte Eindruck einer prekären Balance der Figur wohl gar nicht erst entstanden.[48] Rodin hat seiner Aktfigur also eine neuartige Bewegtheit verliehen, indem er die Unponderiertheit des Körpers ostentativ hervorgekehrte: Während das klassische Körperschema des Kontrapostes für den Betrachter einer Plastik Halt und Orientierung bietet, erlebt dieser im nicht stillzustellenden Blick auf diese Plastik eine Form des optischen ›Gleitens‹, das selbst vor dem unbewegten Material der Bronze nicht haltzumachen scheint.[49] Die ›fluidale‹ Seherfahrung stellt sich freilich erst beim tatsächlichen Akt der Betrachtung im Museum ein, sobald man also als Besucher die Möglichkeit hat, die labil positionierte Figur zu umschreiten und somit ihre enorme Neigung außerhalb der Vertikalen nachzuvollziehen. Vor diesem Hintergrund gilt es auch, einen oft bemühten Vergleich etwas zu relativieren: Die einsinkende Körperhaltung von Michelangelos *Sterbendem Sklaven* (1513–1516, Marmor, Louvre, Paris), der für Rodin offensichtlich eine Inspirationsquelle gewesen sein muss, rührt gerade nicht aus einer scheinbar ›grund-losen‹ Labilität der Figur, sondern sie ist die Konsequenz aus der Positionierung der Figur auf dem angedeuteten, unebenen Felsuntergrund. Hierdurch erklären sich das Einknicken des linken Beines und somit auch das Fehlen eines festen Standes.

Für die erzählerische Dramaturgie zahlreicher Rodin-Biografien jedenfalls ist vor allem ein bald schon in der Presse erhobener Vorwurf gegen den Künstler ausschlaggebend. Am Anfang des berühmten Kunstskandals, der Rodins Karriere mit einem Paukenschlag beginnen ließ, standen wenige Zeilen eines anonymen Kunstkritikers, der am 29. Januar 1877 im *L'Étoile belge* ein höchst anspielungsreiches Urteil über das ausgestellte Werk sprach:

> M. Rodin, un de nos sculpteurs de talent, qui ne s'était fait remarquer jusqu'ici au Salon que par ses bustes, a exposé au Cercle artistique une statue destinée à figurer à la prochaine Exposition de Paris. Elle n'y passera certes pas inaperçu, car si elle attire l'attention par son étrangeté, elle la retient par une qualité aussi précieuse que rare: la vie. Quelle part la surmoulure a dans ce plâtre, nous n'avons pas à l'examiner ici.[50]

Mit der Rede von der »étrangeté« dieser Figur scheint schon zu diesem frühen Zeitpunkt die Frage der problematischen ›Interpretierbarkeit‹ von Rodins Plastik im Raum zu stehen. Doch kommen wir zunächst zum vielleicht prominentesten Aspekt, nämlich der Frage nach der vermeintlich zweifelhaften Herstellungsweise: Die bestürzend

48 Vgl. für eine detaillierte Rekonstruktion der Ereignisse: Butler, Rodin (wie Anm. 6), 99ff. Sowie: Albert Elsen, Rodin, New York 1963, 22ff.

49 Vgl. Getsy, Encountering the Male Nude (wie Anm. 45), 298f.

50 Anonymus, Rodin, in: L'Étoile belge, 29.01.1877.

lebendige Wirkung der Plastik, so insinuiert es zumindest der Kritiker, könnte womöglich das Resultat eines technischen Verfahrens sein, das in der Bildhauerei oftmals als eine arbeitsersparende Abkürzung des komplizierten Herstellungsvorgangs Verwendung gefunden hat, nämlich des sogenannten Abgusses vom lebenden Modell. Auch die Kritiker in Paris, wo das Werk im Anschluss ausgestellt wurde, zeigten sich gegenüber der Machart dieses Werks durchaus skeptisch. Der weitere Verlauf dieses sich allmählich zu einem kleinen Skandal ausweitenden Vorfalls ist heute kunsthistorische Legende: Der Bildhauer sah sich bald schon gezwungen, zahlreiche Künstlerfreunde und Experten hinzuzuziehen, die sich von der tadellosen Herstellungsweise der Plastik überzeugen sollten. Zudem stellte er diesen zur eigenen Urteilsbildung eine Fotografie des Modells zur Verfügung. Es handelte sich dabei um einen belgischen Söldner mit dem Namen Auguste Neyt (Abb. 4).[51]

Für Rodins Biografen jedenfalls bot diese Dreierkonstellation aus einem verdächtigten Künstler, einer – wenn auch nur indirekten – Anklage und einer skeptischen Öffentlichkeit reichlich Potenzial zur stilisierenden Legendenbildung. Durch die Schilderung des hart errungenen Sieges über den verbreiteten Vorwurf der Lügenhaftigkeit konnte Rodin umso glänzender im Licht überragender handwerklicher Virtuosität erscheinen, als ein geradezu pygmalionischer Bildhauer, der die Öffentlichkeit mit der hyperrealistischen Wirklichkeitsnähe seiner Kunst in Erstaunen zu setzen vermag. Der Anspruch auf Wirklichkeitstreue in der Darstellung des menschlichen Körpers avancierte in der Folge zu einem bestimmenden Strukturelement der biografischen Narration, sodass wir uns in diesem Fall nicht zu Unrecht an die Erkenntnisse der bekannten Studie *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* aus dem Jahr 1934 erinnert fühlen können. Darin haben der Kunsthistoriker und Psychoanalytiker Ernst Kris (1900–1957) und der Historiker Otto Kurz (1908–1975) das Genre der Künstlerbiografik erstmals systematisch auf seine topischen Strukturen hin untersucht. Anders als es sich in der Rodin-Biografik darstellt, war ihr Erkenntnisinteresse auf das überindividuelle Auftreten von narrativen Mustern im Aufbau von Künstler-Viten gerichtet, die es erlauben sollten, Sedimentschichten kulturell verfestigter Klischeebildungen auszumachen (welche freilich oftmals in der Realität keinerlei Entsprechung hatten). Als wichtigste Eigenschaft des Genres der sogenannten »Künstleranekdote« stellen die Autoren jedoch ein Charakteristikum heraus, das auch auf die zahlreichen Lebensbeschreibungen von Rodin zutrifft, nämlich die auffällige Wiederholung »typische[r] Motive«, die immer wieder »gleichlautend oder mit geringen Veränderungen«[52] dargeboten werden. Solche Künstleranekdoten zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass sie »meist in einer Pointe [gipfeln], an die ein Lustgewinn geknüpft ist«, wobei sich der »Inhalt aber […] in der Regel auf einen hervorragenden Träger oder Helden – in seiner Vertretung etwa auch auf einen bestimmten sozialen Typus – [richtet], der unserem Verständnis näher gebracht, mit dem uns die Identifizierung erleichtert wird.«[53] So kann man auch in den zahlreichen Nacherzählungen des Kunstskandals um die Ausstellung des *Ehernen*

51 Vgl. Elsen, Rodin (wie Anm. 48), 21.
52 Ernst Kris/Otto Kurz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt a.M. 1979, 31.
53 Dies., 32f. Dabei ist allerdings zu beachten, dass Kris und Kurz nach der »Bedeutung fester biographischer Motive« fragten und dass es ihnen dabei um die Ausbildung einer allgemeinen »Vorstellung vom Künstler« und nicht um einen individuellen Künstler wie zum Beispiel Rodin ging.



Abbildung 4: Gaudenzio Marconi, Auguste Neyt, 1877, Albuminpapier, Paris, Musée Rodin [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Jean de Calan].

Zeitalter[s] von der Kunstkritik bis zur gegenwärtigen Kunstgeschichte mit gewissem Recht eine solche Künstleranekdote erblicken, die sich innerhalb der Biografik eines einzelnen Künstlers zu einer topischen Struktur verfestigt hat.

Der vergleichende Blick auf die Plastik und die Fotografie lehrt uns auch heute noch, dass es wohl nicht so sehr der nur bedingt erkennbare Größenunterschied der beiden Körper ist, der von der authentischen Herstellung der Plastik zu überzeugen vermochte. Eher dürften die auffälligen Differenzen zwischen dem muskulösen und dabei doch auch etwas gedrungen wirkenden Vorbild sowie dem graziler erscheinenden Kunstwerk für das positive Votum von Rodins Kollegen ausschlaggebend gewesen sein. Indem aber Rodin die Öffentlichkeit zu einem Vergleich seiner Plastik mit der Fotografie des Modells zwang, erbrachte er seinen Kollegen und zugleich auch seinem Publikum den Beweis, dass er sich für sein Schaffen ausschließlich an das Naturvorbild gehalten hat. Medienhistorische Aspekte, die sich aus dem Paragone zwischen der traditionellen Bildhauerkunst und dem technischen Verfahren der Fotografie ergeben, spielen in diesem Szenario eine nicht unerhebliche Rolle, galt doch die Fotografie noch zu Rodins Zeiten als ein Verfahren der Wirklichkeitsabbildung, dem ein besonders hohes Maß an objektiver Naturtreue zugesprochen wurde.[54] Die von William Henry Fox Talbot (1800–1877) propagierte Auffassung von der Fotografie als einem »pencil of nature«, die die Gegebenheiten der Objektwelt ganz ohne das Zutun des subjektiven Temperaments eines Künstlers aufzuzeichnen imstande sei, tritt dabei in einen höchst spannungsvollen Bezug zu Rodins künstlerischem Selbstverständnis.[55] Schließlich war

54 Vgl. Christoph Hoffmann, Zwei Schichten. Netzhaut und Fotografie, 1860/1890, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie 81 (2001), 21–38.

55 Vgl. Ulrich Pohlmann/Johann Georg von Hohenzollern, Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert (Ausstellungskatalog: München, Hypo-Kunsthalle, 01.05–18.07.2004), München 2004.

es dem Künstler ein dringliches Anliegen, dem Publikum seine handwerkliche Aufrichtigkeit in der Herstellung des Modells für den Bronzeguss nachzuweisen. Dazu kontrastierte er sein eigenes Verfahren der Herstellung des Artefakts mit der mechanischen »Gleichgültigkeit« der fotografischen Abbildung gegenüber dem Darstellungsobjekt und hoffte darauf, dass die Kritiker die visuellen Unterschiede zu erkennen vermochten.

Wollte man Rodins Vergleichsszenario in semiotischen Begriffen formulieren, so hat der Bildhauer zwei unterschiedliche Objektbeziehungen von Zeichen gegenüber dem Wirklichkeitsreferenten, in diesem Fall dem tatsächlichen Körper von Auguste Neyt, gegeneinander ausgespielt. Aufgrund von Rodins künstlerischen Intentionen drohte jedoch dieser Gegensatz bei genauerer Betrachtung in eins zu fallen: Versteht man die analoge Fotografie als eine indexikalische Form der Abbildung, bei der eine Art visueller Abdruck der ›Wirklichkeit‹ durch das Auftreffen von Licht auf eine lichtempfindliche Oberfläche entsteht[56], so wird diese Form von Zeichenrelation von Rodin mit einem Kunstwerk konfrontiert, das unter Verdacht stand, selbst durch ein indexikalisches Verfahren (eben durch den Abguss vom lebenden Modell) entstanden zu sein.[57] Mithilfe der Fotografie wollte Rodin aber beweisen, dass es sich bei der Herstellung seiner Figur um eine im Grunde ikonische Zeichenbeziehung zwischen dem Vorbild, also dem tatsächlichen Modell, und dem Abbild, also der Plastik selbst, handelt.[58] Und doch bleiben die Unterschiede so geringfügig, dass man fast versucht sein könnte, Rodins Verfahren der Wirklichkeitsschilderung als eine quasi-fotografische Variante der Bildhauerkunst aufzufassen. Bedenkt man nämlich, dass Rodins künstlerisches Axiom zumindest in dieser frühen Plastik auf eine übersteigerte Form von Mimesis hinauslief, bei der das Naturvorbild möglichst empirisch in das Medium der Plastik übersetzt werden sollte, so verliert die von dem Künstler anvisierte Gegenüberstellung von indexikalischer und ikonischer Zeichenbezüge sogleich wieder an Trennschärfe. So weich und fließend Rodins *Ehernes Zeitalter* auf den Betrachter wirken mag, so sehr scheint Rodin doch auch danach gestrebt zu haben, sich mit seiner künstlerischen Subjektivität gegenüber dem Naturvorbild so weit wie möglich zurückzunehmen und sich folglich als Künstler regelrecht hinter dem Werk zu verbergen. Vom subjektiven Duktus des Künstlers, der zeitgleich noch in der Malerei als Ausdruck des individuellen Künstlertemperaments gefeiert wurde, ist zumindest in diesem Werk fast nichts zu spüren.

Rodins naturalistische Überbietung der bis dahin ästhetisch akzeptierten Realitätsnähe der Plastik wurde aber nicht nur in der damaligen Kunstkritik, sondern bis hinein in die kunsthistorische Literatur des 20. Jahrhunderts bisweilen zwiespältig aufgenommen: Gewiss sahen manche Kommentatoren darin den Ausweis einer besonderen bildhauerischen Begabung; andere dagegen meinten in Rodins allzu ehrgeiziger Demonstration bildhauerischen Könnens das Symptom einer noch ungesicherten

56 Vgl. Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, übersetzt von Dietrich Leube, Frankfurt a. M. 1986, 86ff.

57 Vgl. Gerhard Plumpe, Tote Blicke. Photographie als Präsenzmedium, in: Jürgen Fohrmann/Andrea Schütte/Wilhelm Voßkamp (Hg.), Medien der Präsenz, Köln 2001, 70–86, hier 64f.

58 Vgl. für die zeichentheoretische Begrifflichkeit: Charles S. Peirce, Phänomen und Logik der Zeichen, hg. und übersetzt von Halmut Pape, Frankfurt a.M. 1983, 64–67.

Künstleridentität aufzuspüren.[59] Rodin habe seinen Zeitgenossen und wohl auch sich selbst, so der Einwand von Leo Steinberg, erst noch beweisen wollen, dass er eine exakte Kopie des Naturvorbilds erstellen könne, bevor er sich größere Freiheiten in der Darstellung des menschlichen Körpers erlaubt hat:

> The result is frustration, almost aggressively boring. But it took the earnestness of a genius to pursue the reigning cant about objectivity to this end. The *Age of Bronze* was a paradigm of the esthetics of analogues, and the scandalous charge that the sculptor had merely taken a cast from the live model, though unjust in fact, was esthetically justified.[60]

Steinbergs ästhetische Vorbehalte gegenüber dem *Ehernen Zeitalter* kommen nicht von ungefähr. Jedoch soll erst in einem späteren Kapitel nach den Gründen für seine Ablehnung gefragt werden. Mit etwas anderem Akzent brachte Albert Elsen den hauchfeinen Unterschied, der sich zwischen einem empirisch übersteigerten Naturalismus auf der einen und einer von subjektiver Empfindungsgabe durchformten Auffassung der Figur auf der anderen Seite ausspannt, in seinem Aufsatz *Rodin's Modernity* (1963) auf eine griffige Formel. Rodins künstlerisches Verfahren ist für den Kunsthistoriker keine bloße »transposition« im Sinne einer gleichsam mechanischen Übertragung des Naturvorbildes in das Kunstwerk. Wäre Rodin als Bildhauer so unbeteiligt vorgegangen wie der fotografische Apparat, so wäre lediglich ein »dry, visually fatiguing effigy with no returns to the senses or feelings« entstanden. Doch beim *Ehernen Zeitalter* sei gerade das Gegenteil der Fall: Das Werk folgt laut Elsen einer Ästhetik der »transformation«, bei der sich zwischen dem menschlichen Körper als Darstellungsobjekt und seiner künstlerischen Aneignung in der Plastik der ästhetische Filter einer subjektiven Überformung eingeschoben hat, bei der also die »thoughts, emotions and sensibilities« des Künstlers stilbildend eingewirkt haben.[61] Die eigentliche wahrnehmungsästhetische Herausforderung, die das *Eherne Zeitalter* mit seinem hyperbolischen Mimesisanspruch uns bis heute zu stellen scheint, wurde durch Elsens Apologetik in ein vielleicht allzu festgefügtes kunsthistorisches Schema überführt: Zugunsten einer eindeutigen Entscheidung für das Moment des Subjektiven und Schöpferischen in dem Werk wurden die beunruhigende Effekte der Plastik regelrecht eingehegt. Es mag spekulativ erscheinen, wenn man mutmaßt, dass sich ein so sensibler Kunstkenner wie Elsen der Spitzfindigkeit seiner eigenen Argumentation bewusst gewesen sein dürfte. Doch ist es legitim, zu fragen, warum er, wenn es ihm doch um polare Gegensätze der bildhauerischen Wirklichkeitaneignung zu tun war, auf zwei lexikalisch so hochgradig ähnliche Termini wie »transposition« und »transformation« zurückgreifen musste, ganz so, als habe er die hauchfeine Unterscheidungsgabe, die Rodin seinem Publikum abverlangte, nun selbst in kunsthistorische Begrifflichkeiten übertragen wollen. Wie dem auch sei: Der wirkungsästhetischen Ambivalenz der Plastik im Spannungsfeld von

59 Vgl. zu Rodins frühem Schaffen im Kontext der Salonskulptur der 1870er-Jahre in Paris: Ruth Butler, Nationalism, a New Seriousness and Rodin: Some Thoughts on French Sculpture in the 1870's, in: Horst W. Janson (Hg.), La scultura nel XIX secolo (Comité International d'Histoire de l'Art, Akten des 24. Kongresses für Kunstgeschichte, 6), Bologna 1984, 161–167.

60 Steinberg, Rodin (wie Anm. 24), 361.

61 Vgl. Albert Elsen, Rodins Modernity, in: Artforum 2/6 (1963), 23–26.

gesteigerter Lebendigkeit und lebloser Materialität kann Elsens Terminologie also nur bedingt gerecht werden. Sie vermag es daher auch nicht, die von den zeitgenössischen Kunstkritikern artikulierte Unentscheidbarkeit bezüglich der angewendeten bildhauerischen Herstellungsverfahren durch ein kunsthistorisches Gegensatzpaar *ad acta* zu legen.

2.2 Deutungskollaps und Kompensationsstrategien

Im Gegensatz zu Steinberg und Elsen, die in dem männlichem Akt trotz ihrer unterschiedlichen Bewertung eine Art Extremfall der künstlerischen Wirklichkeitsaneignung sehen wollten, zeigt schon ein flüchtiger Blick auf die kunstkritischen Kommentare, dass sich Rodins Zeitgenossen gerade aufgrund der ikonografischen und stilgeschichtlichen Unbestimmtheit der Plastik umso mehr herausgefordert fühlten, sie einzuordnen und zu klassifizieren, und sei es im Rückgriff auf sozialtypologische und physiognomische Kategorien. Kommen wir daher noch einmal zu den anspielungsreichen Sätzen des anonymen Kritikers zurück, der im *Étoile belge* seine wirkmächtigen Beobachtungen publiziert hat. Wir haben gesehen, inwiefern die Rede vom »vie« der Plastik eine höchst zweifelhafte Qualität des Werks – »une qualité aussi précieuse que rare« – charakterisieren sollte, womit zugleich auch die gefährliche Nähe des Artefakts zu einer womöglich durch mechanische Verfahren errungenen Täuschung angedeutet werden konnte. Im weiteren Fortgang des Artikels wird deutlich, dass sich hinter diesem Qualitätsurteil wohl auch das Eingeständnis des Kunstkritikers verbarg, dass er die tiefere Bedeutung dieses Werks nicht entschlüsseln konnte. Denn über die Benennung der verblüffenden »Lebendigkeit« des Werks gelangte er kaum hinaus: »Nous avons voulu signaler cette figure dont l'affaissement physique et moral est traduit si expressivement que sans avoir d'autres indications que l'œuvre elle-même, il nous paraît que l'artiste a voulu représenter un homme sur le point de se suicider.«[62]

Kaum ein Hinweis erlaubt es dem Kritiker also, seine eigene Lektüre ikonografisch zu untermauern – lediglich die körperliche Präsenz des »œuvre elle-même« dient ihm als Anhaltspunkt seiner tastenden Annäherung. Und doch lässt uns die Tatsache aufhorchen, dass der Kritiker in der Figur eine Art physische wie auch moralische Sinkbewegung (»affaisement physique et moral«) auszumachen glaubte. Nicht weniger überraschend ist die hochgradig spekulative Vermutung, dass der Dargestellte gar Selbstmordabsichten hegen könnte. Angesichts eines fundamentalen Mangels an ikonografischer Bestimmtheit griff der Kritiker also auf Entzifferungsverfahren zurück, die einem ganz anderen Diskurs zuzuhören scheinen. Auf diese Merkwürdigkeit wird gleich noch zurückzukommen sein. Doch verfolgen wir zunächst noch einige andere Einschätzungen zu der Plastik.

In seinem Bericht über die Brüsseler Ausstellung thematisierte der bereits erwähnte Kritiker Jean Rousseau in offensiver Weise seine mehrfachen – und dabei nahezu erfolglosen – Anläufe einer interpretativen Annäherung an das Werk. Auch er merkt kritisch an, dass Rodin wohl so sehr mit dem Herstellungsprozess selbst beschäftigt

62 Anonymus, Rodin (wie Anm. 50).

gewesen sein musste, dass er offenbar vergessen habe, den Titel preiszugeben – ganz so, als handele es sich bei diesem Versäumnis nur um einen Flüchtigkeitsfehler des Künstlers. Auch Rousseau bemerkt jene »étrangeté« der Figur, von der der Kunstkritiker des *Étoile belge* schon gesprochen hatte, und erhebt daher die Frage, weshalb die Augen der Figur halb geschlossen und eine Hand zugleich erhoben ist. Anders als sein Kritikerkollege versucht er aber, der Plastik durch eine Stilkategorie, nämlich die des »Realismus«, beizukommen. Freilich dürfte er sich dabei nur vordergründig auf die sozialkritische Kunst in der Tradition Gustave Courbets (1819–1877) bezogen haben. Eher suchte er nach Verbindungen zur Kunst der Antike, die er in Rodins Aktfigur auszumachen glaubte und durch die der offenkundige Mangel an einer stilgeschichtlichen Anbindung kompensiert worden wäre. Dass Rousseaus stilgeschichtlicher Vergleich dem heutigen Urteil nur bedingt standhalten kann, ist vielleicht weniger entscheidend als die rhetorische Strategie des Kunstkritikers, mit der er nach historischen Vorläuferfiguren für die offensichtliche Naturnähe von Rodins Darstellung sucht: Rodin habe die menschliche Anatomie eben so umfassend und genau studiert, wie sie sich dem antiken Bildhauer im griechischen *gymnasion* noch dargeboten hatte.[63] Wenn Rodin später selbst immer wieder auf seine künstlerische Orientierung an der Natur und an der Kunst der Antike zu sprechen kommt, so mag man in dieser Form des *self-fashioning* auch eine kluge Aneignung der frühesten kunstkritischen Kommentare sehen, die über den Bildhauer in der Öffentlichkeit zirkulierten.

Ähnlich wie der anonyme Kritiker der *Étoile belge* erhob auch Charles Tardieu (1838–1909), der die Plastik im Pariser Salon sehen konnte, den Vorwurf, dass Rodin vielleicht einen Abguss vom lebenden Modell angefertigt hat. Allerdings versucht er mit seinem Beitrag den Künstler zumindest insofern in Schutz zu nehmen, als er das Werk als eine Studie und somit als den Versuch einer möglichst naturgetreuen Kopie eines Mannes verstehen wollte. Der Kritiker erwähnt, dass Rodin mit seinem Werk, welchem zwischenzeitlich der Titel *Der Besiegte* verliehen worden war, wohl die körperlich-seelische Erfahrung des Krieges allegorisch erfassen wollte. Deshalb sei es dem Künstler weder um Schönheit noch um charakteristische Eigenheiten zu tun gewesen. Ihm sei einzig daran gelegen gewesen, ein ganz gewöhnliches Individuum darzustellen. Indem Tardieu nachdrücklich die Anonymität der Figur und ihre seiner Ansicht nach ganz und gar alltägliche Erscheinung in den Vordergrund rückt, greift auch er – wenngleich eher tastend und vorsichtig – tendenziell auf Strategien einer physiognomischen Deutung zurück. Doch noch in Bezug auf einen anderen Aspekt gleicht Tardieus Kommentar den vorigen Ausstellungsbesprechungen. Auch Tardieu schildert nämlich die höchst ambivalente Betrachtersituation, in die ihn dieses Werk gezwungen hat. Wie schon bei seinen Kollegen, wurden auch seine Deutungsanstrengungen durch einen Mangel an ikonografischer Eindeutigkeit gestört:

> Seulement il manque peut-être à sa statue un attribut explicatif qui en précise le sens. Cependant, même sans commentaire, la tension des muscles, l'expression de la face, le geste des bras, suffisent à définir l'intention de l'artiste […].[64]

63 Vgl. Jean Rousseau, Rodin, in: Revue des Arts, Écho du Parlement, Brüssel, 11.04.1877.

64 Charles Tardieu, Le Salon de Paris – 1877 – La Sculpture, in: L'Art 3/10 (1877), 100–108, hier 108, DOI: http://dx.doi.org/10.11588/diglit.16906.27 (Zugriff vom 03.01.2017).

Dabei ist es gerade dieser Aspekt eines Verzichts auf sinnstiftende Attribute, der dem Kritiker so etwas wie ein ästhetisches Präsenzerlebnis vor der Plastik ermöglicht hat. Rodins kühne Präsentation eines plastischen Aktes, der von vertrauten Stilcodes ebenso befreit worden war wie von ikonografischer Eindeutigkeit, unterlief also die eingeübten Aneignungsstrategien der Kunstkritiker und lenkte deren Aufmerksamkeit im Gegenzug auf die plastische Körperdarstellung selbst. Zwar habe Rodin eine Anbindung an einen dechiffrierbaren Stil, der eine Einordnung nach normativen Kriterien erlauben würde, sträflich vernachlässigt, aber das Werk evoziere doch einen Effekt von gesteigerter Lebendigkeit und unmittelbarer physischer Präsenz, über die die Kritiker nicht kurzerhand hinweggehen konnten. In ihrer strategischen Argumentation gleichen sich die kunstkritischen Kommentare also in zweierlei Hinsicht: Sie präsentieren Berichte über ihre eigenen Rezeptionsprozesse, in denen die überkommenen Strategien der Bedeutungsentschlüsselung am Bildwerk scheitern, bevor sie in eine neuartige Wahrnehmung der Plastik und ihrer ästhetischen Verlebendigungseffekte münden. Und sie greifen mal mehr, mal weniger nachdrücklich auf physiognomische oder pathognomische Deutungsmuster zurück, die den Mangel an Worten und Kategorien für Rodins neuartiges Werk ausgleichen sollten. Beide Verfahren, die physiognomische Deutung und die Beschreibung der präsentischen Lebendigkeitswirkung, sind im Schrifttum über Skulpturen und Plastiken keineswegs ungewöhnlich. Neu ist jedoch ihr fast gleichzeitiges Zusammentreffen in den verschriftlichten Rezeptionserlebnissen. Werfen wir zunächst einen kurzen Blick auf die Tradition der Physiognomie, um den historischen Stellenwert der kunstkritischen Einlassungen genauer verorten zu können.

Physiognomische und pathognomische Lektüreverfahren reichen bis in die antiken medizinischen Traktate des *Corpus Hippocraticum* zurück. Vor allem im 19. Jahrhundert erlangten sie im Zuge einer umfassenden Verwissenschaftlichung des Körpers eine neue Aktualität.[65] Dass die Deutung von charakterlichen Eigenschaften und Wesenszügen des Gegenübers durch die Analyse von physiognomischen Merkmalen wie den Gesichtszügen, den körperlichen Dispositionen, aber auch den mimischen und gestischen Besonderheiten mit der Geschichte der Wahrnehmung von Skulptur und Plastik stets aufs Engste verknüpft war, zeigt sich beispielsweise an der im Jahr 1504 erschienen Schrift *De Sculptura* des Humanisten Pomponius Gauricus (1483–1530), die zu den klassischen Texten der physiognomischen Tradition zählt und die auch Rilke in seiner Rodin-Monografie als Eingangsmotto zitieren wird.[66] Im Umkreis der französischen Académie royale de peinture et de sculpture durchlief die Physiognomie im 17. Jahrhundert durch die berühmten *Conférences* des Hofmalers Charles Le Brun (1619–1690) eine durchgreifende Typisierung, Codifizierung und Semiotisierung, die sich im Sinne einer cartesianischen Trennung von Leib und Seele entfaltete.[67] Als eine Kunst

65 Vgl. Claudia Schmölders, Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik, Berlin 1995, 20–41.

66 Vgl. Pomponius Gauricus, De sculptura (1504), hg. von Paolo Cutolo/Francesco Divenuto, Neapel 1999, URL: http://docnum.u-strasbg.fr/cdm/compoundobject/collection/coll5/id/1343/rec/1 (Zugriff vom 01.01.2017). Vgl. zudem: Rainer Maria Rilke, Auguste Rodin (Erster Teil) (1902), in: Ders., Sämtliche Werke, Bd. 5: Worpswede – Rodin – Aufsätze, Frankfurt a.M. 1965, 137–201, hier 137, URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/august-rodin-einer-jungen-bildhauerin-7304/1 (Zugriff vom 01.01.2017).

67 Vgl. Thomas Kirchner, L'Expression des Passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts, Mainz 1991. Vgl. zudem: Schmölders, Vorurteil (wie Anm. 65), 27.

der individuellen Charakterkunde erlebte sie dagegen ihre eigentliche Blütephase im deutschsprachigen Raum im 18. Jahrhundert mit der Veröffentlichung von Johann Casper Lavaters (1741–1801) in den Jahren 1775 und 1778 in vier Bänden erschienenen *Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. Es handelte sich dabei um ein opulentes, reich bebildertes Werk, dessen Inthronisierung der physiognomischen Praktik zur umfassenden charakterologischen Wesensschau nicht unwidersprochen blieb, wie Georg Christoph Lichtenbergs (1742–1799) berühmte Parodie *Fragment über Schwänze* beweist.[68] Kritisiert wurde vor allem Lavaters universalisierender Ausgriff wie auch sein allzu optimistischer Glaube, dass man das Innere eines Menschen, also seinen Charakter und seine seelische Disposition, über die äußeren Anzeichen seiner Gestalt und seiner Gesichtszüge dechiffrieren könne. Von dem kleinwüchsigen und durch einen Buckel entstellten Lichtenberg wurde diese Praktik als »grober Aberglaube aus der feineren Welt«[69] gebrandmarkt. Wenngleich auch immer noch unter dem Vorwand einer Beförderung der Menschenkenntnis nahm die physiognomische Praxis spätestens mit Franz Joseph Galls (1758–1828) phrenologischen Spekulationen, die er in seiner Schrift *Über die Verrichtungen des Gehirns der Menschen und der Tiere* von 1798 entwickelt hat, einen nachdrücklich naturwissenschaftlichen und dabei auch normalisierenden Unterton an. Nun war es die Beschaffenheit des Gehirns und der Schädelform, die die Fähigkeiten und Entwicklungspotenziale des Einzelnen schon im Vorhinein bestimmten, sodass die physiognomische Charakterdeutung in eine biopolitische Technik der Volkserziehung und der Prävention umzuschlagen begann. Mit dem französischen Polizeipräfekten und Erfinder der anthropometrischen Personenidentifizierung Alphonse Bertillon (1843–1915), dem britischen Forscher Francis Galton (1822–1911), der die sogenannte Kompositfotografie populär machte, und dem italienischen Kriminologen Cesare Lombrose (1835–1909) schließlich verlagerte sich das Interesse der Physiognomik zunehmend auf die Diagnose pathologischer Eigenschaften, wie sie sich vermeintlich in den Gesichtszügen und körperlichen Erscheinungsformen von Verbrechern oder Kranken abzeichnen.[70] In der Folge richtete die Physiognomie ihr Augenwerk nicht mehr vordringlich auf die charakterologische Deutung des Einzelnen, sondern auf die Aussonderung und Identifizierung sozialer Typen, die nach Klasse, Geschlecht und Rasse eingeteilt und nach Anomalien ihrer körperlichen und psychischen Disposition klassifiziert wurden. Lombroso beispielsweise wollte im Jahr 1876 den Typus des Diebes an physiognomischen Eigenheiten festmachen:

> Die Diebe haben im allgemeinen sehr bewegliche Gesichtszüge und Hände; ihr Auge ist klein, unruhig, oft schielend, die Brauen gefältelt und stoßen zusammen;

68 Vgl. Thomas Kirchner, Chodowiecki, Lavater und die Physiognomiedebatte in Berlin, in: Ernst Hinrichs/Klaus Zernack (Hg.), Daniel Chodowiecki 1726–1801. Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann, Tübingen 1997, 101–142.

69 So Lichtenberg in dem Pamphlet mit dem Titel *Wider die Physiognomen* von 1778. Diese Textstelle findet sich auch in der informativen Sammlung von Primärquellen bei Schmölders, Vorurteil (wie Anm. 65), 198.

70 Vgl. zu diesen Zusammenhängen: Jutta Parson, Der pathographische Blick – Physiognomik, Atavismustheorien und Kulturkritik 1870–1930, Würzburg 2005.

> die Nase ist krumm oder stumpf, der Bart spärlich, das Haar seltener dicht, die Stirn fast immer klein und fliehend, das Ohr oft henkelförmig abstehend.[71]

All diese äußerlichen Eigenschaften wurden von Lombroso zu untrüglichen Zeichen eines im Subjekt wurzelnden Gefahrenpotenzials erklärt. Vor diesem Hintergrund reiht sich die Vermutung des wohl belgischen Kritikers, Rodin habe einen Mann »sur le point de se suicider« porträtiert, überraschend in den physiognomisch-pathognomischen Diskurs ein. Der psychophysisch orientierte Psychologe Théodule Ribot (1839–1916) beispielsweise sah im Selbstmord keinen singulären Akt, den man womöglich mit einem individuellen tragischen Schicksal rechtfertigen oder ausreichend erklären könnte. Auch wollte er darin keine nachvollziehbare Reaktion auf untragbare soziale oder persönliche Umstände erkennen. Für den Forscher galt der Selbstmord dagegen schlichtweg als eine vererbbare Erkrankung. In seiner Studie *L'Hérédité* aus dem Jahr 1873 stellte er ihn in eine Reihe mit anderen Formen der psychologischen Devianz wie zum Beispiel wahnhaften Halluzinationen, Hypochrondrien, Manien und Demenzerkrankungen. Selbst noch die Art und Weise der Ausführung sei, so Ribot, vererbbar:

> C'est là, en effet, un autre point qui mérite d'être signalé, parce qu'il est propre à montrer le caractère automatique de l'hérédité: *l'identité du genre de suicide*. Nous venons d'en signaler plusieurs cas; et il résulte de relevés faits à ce sujet, que fréquemment le même genre de mort est de tradition dans une famille; les uns se noient, les autres se pendent, les autres s'étranglent, les autres se jettent par les fenêtres.[72]

Der Rückgriff des anonymen Kritikers auf letztlich pathognomische Deutungsmuster signalisiert also nicht nur das Scheitern traditioneller Formen der skulpturalen Lektüre und somit ein Moment von theoretischer Verlegenheit. Es verweist auch auf die biopolitischen Unterströme, die den kunstkritischen Diskurs des späteren 19. Jahrhunderts geprägt haben. Vor diesem Hintergrund schreibt sich Rodins *Ehernes Zeitalter* auch in die Vorgeschichte jener skandalträchtigen Milieuschilderung ein, die im Jahr 1881 in der öffentlichen Präsentation von Edgar Degas' (1834–1917) *Kleiner vierzehnjähriger Tänzerin* auf einer Ausstellung der Impressionisten kulminieren sollte. Bei dieser zunächst als Wachsplastik ausgestellten Figur schieden sich die Geister: Schon die Verwendung von kunstfernen Materialien wie dem Mieder und dem Tutu stieß auf Verwunderung, vermischten sich dadurch doch bildliche Repräsentation und Versatzstücke aus der Wirklichkeit, wodurch die Plastik eine geradezu fetischartige Qualität annahm. Mehr noch war es wohl Degas distanziert-kühle Physiognomik eines Arbeiterkindes an der Schwelle zum Erwachsenensein, die schon früh bemerkt und kritisiert worden war. Die Kunstkritiker haben sich vor allem an dem leicht vorgereckten Kinn und der fliehenden Stirn gestoßen, da diese Gesichtsmerkmale allzu leicht Rückschlüsse auf die soziale Herkunft der Dargestellten zulassen mussten. Degas blendete offenbar mit diesem Werk die anmutige Grazie einer jugendlichen Balletttänzerin gänzlich aus und machte

71 Cesare Lombroso, Der Verbrecher (homo delinquens) in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung, Hamburg 1894, 229f., Permalink: http://n2t.net/ark:/13960/t4cn73g7d (Zugriff vom 01.01.2017).

72 Théodule Ribot, L'Hérédité. Étude psychologique. Sur ses phénomènes, ses lois, ses causes, ses conséquences, Paris 1873, 174.

dadurch ebenso empathielos wie befreit von einer anklagenden Bildrhetorik die Schattenseite des eleganten Spektakels einer Ballettaufführung sichtbar.[73] Im Körper dieser jungen Tänzerin zeichnen sich die Entbehrungen eines von harter Arbeit und rigoroser Selbstdisziplinierung geprägten Alltags allzu deutlich ein. Sie werden dadurch ebenso an die Oberfläche des Kunstwerks geholt wie die Momente der kurzzeitigen Flucht aus dieser sozialen Realität in einen tagträumerischen Zustand.[74] Ähnlich wie Rodin konfrontierte auch Degas die Ausstellungsbesucher und Kritiker mit einer jugendlich wirkenden Figur, die gerade aufgrund ihres träumerisch-abwesenden Geisteszustand zu einer eingehenden physiognomischen Analyse regelrecht einzuladen schien. Schon eine der frühesten Plastiken Rodins hat die Zeitgenossen also mit einem Betrachterszenario konfrontiert, das höchst ambivalente Seherfahrungen und konfliktreiche Interpretationsmodi kollidieren ließ. Der offenkundige Traditionsabbau, den Rodin mit seiner Plastik vollzogen hat, wurde jedoch von den Kunstkritikern und ihren Strategien der physiognomischen Lektüre gleichsam kompensatorisch aufgefangen und das Werk so in eine andere Traditionslinie eingeschrieben.

2.3 Lebendige Epidermis und totes Material

Als Rodin, so auch die heute noch gültige kunsthistorische Einschätzung, einen menschlichen Körper in seiner individuellen Erscheinung durch seiner Hände Arbeit so exakt wie möglich kopiert hat, hat er sich zugleich auch von den gängigen Schemata der bildhauerischen Körperdarstellung (wie etwa dem Kontrapost) losgesagt, wie sie noch den Künstlern des Klassizismus, der Romantik, ja selbst noch des Realismus und des Historismus vertraut waren.[75] Die Materialqualitäten des Gipses und später dann der Bronze stellte er so ganz in den Dienst eines mimetischen Darstellungsauftrags. In den Werken von Rodins Bildhauerrivalen Jules Dalou hallte ungeachtet einer fast restlosen Anverwandlung des skulpturalen Materials an die hyperrealistisch wiedergegebenen Körper stets noch ein Moment von inhaltlicher Bestimmtheit nach, so etwa, wenn der Künstler auf anekdotische Details und zeitgenössisches Kostüm seiner genreartigen Alltagsdarstellungen Wert legte. Rodin sagte sich mit seiner Plastik auch von dieser Verankerung der Deutung los.[76]

Man kann die von den Kritikern beschriebenen Effekte einer gesteigerten Lebendigkeit dieser Plastik durchaus aus diesem Akt der Lossagung, der (nicht nur metaphorischen) Entleerung der Plastik von ikonografischen, motivischen und stilistischen Lektürehilfen begründen. Die Rede vom »œuvre elle-même«, von einem Werk also,

73 Vgl. Anthea Callen, The Spectacular Body: Science, Method and Meaning in the Work of Degas, New Haven 1995, 21ff. Vgl. auch: Holsten, elegant // expressiv (wie Anm. 47), 321.

74 Vgl. zur Problematik des Tagträumens im späten 19. Jahrhundert: Jonathan Crary, Suspensions of Perception. Attention. Spectable and Modern Culture, Cambridge/Mass. 2001; Lisa Dieckmann, Traumdramaturgie und Selbstreflexion: Bildstrategien romantischer Traumdarstellungen im Spannungsfeld zeitgenössischer Traumtheorie und Ästhetik, Köln 2015, DOI: https://doi.org/10.16994/bab (Zugriff vom 05.04.2017).

75 Vgl. Ruth Butler, Rodin and the Paris Salon, in: Albert E. Elsen/Albert Alhadeff (Hg.), Rodin Rediscovered (wie Anm. 39), 19ff.

76 Vgl. Holsten, elegant // expressiv (wie Anm. 47), 267ff.

das nichts als »Leben« ausstrahlt, ohne allegorisch darauf zu verweisen, zielt in diese Richtung. Doch wäre es unzureichend, diese Lebendigkeitseffekte allein durch die Stilbegriffe eines forcierten »Naturalismus« oder »Realismus« zu beschreiben. Demgegenüber lässt die Verwendung einer Metaphorik des »Lebens« der Figur, mit der ein ästhetisches Präsenzerleben vor dem Werk signalisiert wird, auf Aspekte dieses Werks aufmerksam werden, die erstaunliche Aktualität vor dem Hintergrund jüngerer Debatten der Medientheorie erlangen. Um diese, auch im Blick auf die nachfolgenden Kapitel, fassbarer zu machen, möchte ich die neuere Auseinandersetzung mit dem ästhetischen Konzept der »Präsenz« zumindest skizzenartig darstellen, und zwar zunächst im Blick auf die Diskussion über vergleichbare Aspekte im *Ehernen Zeitalter* und sodann hinsichtlich der jüngeren medientheoretischen und philosophischen Überlegungen.

In ihrer Untersuchung zu Rodin haben sich die Kunsthistoriker Rainer Crone und David Moos ganz bewusst auf die Präsenzeffekte eingelassen, wie sie vor allem vom *Ehernen Zeitalter* auszugehen scheinen.[77] Rodins »Modernität« wird von den Autoren in den Kontext des zeittypischen Strebens nach der Überwindung einer Geschichtsmüdigkeit gesetzt, wie sie Friedrich Nietzsche im *Zweiten Stück* seiner *Unzeitgemäßen Betrachtungen*, der Abhandlung *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* aus dem Jahr 1874, beschrieben hat.[78] Einer Überfrachtung der Kunst mit Bildungszitaten habe Rodin, so Crone und Moos, mit einem lebensphilosophisch inspirierten Vitalismus geantwortet, der auf einen unmittelbar sensualistischen Zugang zum skulptural-plastischen Körper setzte. Diese geistesgeschichtliche Einschätzung kann durchaus überzeugen, allerdings erklärt sie noch nicht erschöpfend die künstlerischen Strategien der Präsenzerzeugung selbst.

Neue Annäherungen an dieses Werk haben dagegen versucht, sich Rodins beunruhigenden Verfahren der skulpturalen Inszenierung des Effekts einer vermeintlich unmittelbaren Körperlichkeit durch Vergleiche mit zeitgenössischen Bildhauern anzunähern. Michael Hatt zum Beispiel hat einen Gegensatz konstruiert, der sich auf die unterschiedlichen Auffassungen der Werksoberfläche bezieht, wie sie einerseits der englische Künstler Frederic Leighton (1830–1896) vertreten hat und wie sie andererseits von Rodin verstanden wurde. Er unterscheidet ein »topografisches« Verständnis der skulptural-plastischen »Epidermis«, wie sie bei Leightons Werken vielfach in Erscheinung tritt, von einer »topologischen« Auslegung bei Rodin.[79] Während die erste überwiegend auf Fernansichtigkeit angelegt sei und die skulpturale ›Haut‹ metaphorisch als eine Grenze zwischen dem dargestellten Individuum und seiner Umwelt begreife, ziele Rodins Ästhetik dagegen primär auf Nahansichtigkeit. Galten Leightons neoklassizistisch inspirierte Körperdarstellungen den Zeitgenossen deshalb als nachvollziehbar, weil sie sich weitgehend in den Bahnen einer traditionellen visuellen

77 Vgl. Rainer Crone/David Moos, Trauma des Göttlichen: eine Kritik der Konvention. Über das Fragment im Werk von Auguste Rodin und Friedrich Nietzsche, in: Dies. (Hg.), Eros und Kreativität (Ausstellungskatalog: Bremen, Kunsthalle, 1991/1992; Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1992), München 1991, 9–37, hier 9ff.

78 Vgl. zu den philosophischen Hintergründen: Karl Albert, Lebensphilosophie. Von den Anfängen bei Nietzsche bis zu ihrer Kritik bei Lukács, Freiburg i.Br./München 1995, 55ff.

79 Vgl. Michael Hatt, Substance and Shadow: Conceptions of Embodiment in Rodin and the New Sculpture, in: Claudine Mitchell (Hg.), Rodin: The Zola of Sculpture, Aldershot 2004, 217–235.

Rhetorik bewegten, so wurde gerade eine solche ›Lesbarkeit‹, wie Hatt hervorhebt, in zahlreichen Werken Rodins verunmöglicht, und zwar vor allem aufgrund seiner Betonung der sinnlich-sensitiven Aspekte des Körpers.[80] Das *Eherne Zeitalter* verweigere sich, so der Kunsthistoriker, gerade aufgrund seiner »topologischen« Nahsichtigkeit den überkommenen Konnotationen eines genuin männlichen Körpers, dessen Haut die wehrhafte Schicht eines autonomen, auch psychisch in sich abgeschlossenen Subjekts bildet. Im Gegensatz hierzu inszeniere Rodin die skulpturale ›Epidermis‹ durch das unruhig-flimmernde *modelé* und durch eine Zurücknahme der Unterteilung des Körpers in einzelne, deutlich konturierte Partien zugunsten einer fließenden Gesamtoberfläche als eine osmotische Kontaktstelle zwischen dem dargestellten Individuum und seiner Umwelt. Der Betrachter kann sie dadurch als eine empfindliche und verletzliche Schicht wahrnehmen, die zwischen der subjektiven Innenwelt des Dargestellten und einem objektivierten Außen vermittelt. Gängige Geschlechterklischees würden dadurch subvertiert.[81]

Hatts Deutung erfährt eine Bestätigung durch Rodins Selbstbeschreibungen seiner Kunst. Der Bildhauer hat in seinen Gesprächen mit Paul Gsell betont, wie wichtig gerade die unruhig-flimmernden Oberflächen für die Wirkung seiner Werke sind.[82] Im Rahmen der skulpturtheoretischen Debatte des 20. Jahrhunderts erfuhr das sogenannte *modelé* jedoch bemerkenswerterweise nicht deshalb eine besondere Aufmerksamkeit, weil es mit den Mitteln der plastischen Oberflächengestaltung die menschliche Epidermis repräsentieren konnte, sondern vielmehr, weil im Spiel von Licht und Schatten die Eigenqualitäten des Materials besonders hervortreten. Unter dem Schlagwort einer materialgerechten Ästhetik, die im Diktum des »truth to the medium« eine eigene Karriere erfahren hat, hat sich ausgehend von Rodin eine komplexe Diskussion entwickelt, die in der ambivalenten Bewertung der Oberflächentexturen zwischen mimetischer Wirklichkeitsverpflichtung auf der einen und selbstreflexiver Thematisierung des verwendeten Materials auf der anderen Seite gebündelt scheint: Wenn die Oberflächen von Rodins Werken auf eine täuschende Darstellung von menschlicher Haut abzielten, so wären die Skulpturen und Plastiken eher einem traditionellen Begriff von skulpturaler Mimesis zuzuschlagen, bei der das Material der Skulptur (etwa der Gips, der Marmor oder die Bronze) ganz in den Dienst der Repräsentation, primär derjenigen des menschlichen Körpers, gestellt wird. Wenn Rodins Oberflächentexturen dagegen, wie in späteren Werken öfter zu beobachten ist, die Faktur ihrer eigenen Herstellung

80 Vgl. Ders., Substance (wie Anm. 79), 223.

81 Vgl. Ders., Substance (wie Anm. 79), 222f. Das Argument ist letztlich einer geschlechtertheoretischen Debatte geschuldet: So hat Judith Butler in *Das Unbehagen der Geschlechter* darlegen können, in welchem Ausmaß die Vorstellung von der menschlichen Hautoberfläche als symbolisch überdeterminiertem ›Bollwerk‹ des Subjekts oder aber als nicht nur metaphorischer ›Durchgangszone‹ zwischen dem Ich und der Welt mit kulturellen Konzepten von Männlichkeit und Weiblichkeit verknüpft ist: Indem Rodin die Hautoberfläche seiner Figur gerade nicht unmissverständlich als Grenzmarkierung darstellt, öffnet er sie einem sinnlich-empfindsamen Lektüremodus, der in Konflikt mit der Wahrnehmung der Maskulinität als Inbegriff eines autonomem, ganzheitlichen und aktiven Wesens treten muss. Vgl. Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke, Frankfurt a.M. 1991, 193ff.

82 Vgl. Auguste Rodin, Die Kunst. Gespräche des Meisters, gesammelt von Paul Gsell, übersetzt von Paul Prina, Leipzig 1922, 43ff., archive.org-Digitalisat der französischen Ausgabe von 1911 mit Volltext unter Permalink: http://n2t.net/ark:/13960/t0pr89391 (Zugriff vom 01.01.2017).

sichtbar machen und sich selbst beispielsweise durch unbossierte Stellen, durch das Sichtbarlassen von Armaturen oder durch offensichtliche Brüche und Fehlstellen im Objekt als Material exponieren, so wären Rodins Werke als Vorgriff auf eine modernistische Ästhetik der Materialspezifizität zu verstehen.[83] Der Kunsthistoriker Gottfried Boehm beispielsweise hat sich dieser im weitesten Sinne modernistischen Deutung angeschlossen, als er auf Rilkes Poetik der plastischen Oberflächengestaltung verwies, die der Dichter an Rodins Werken und an Paul Cézannes (1839–1906) Gemälden erarbeitet hatte:

> Von Rodins Plastik lässt sich sagen, daß die Oberfläche im Grunde alle Bedeutungen trägt und entwickelt. Ihre Vielgestaltigkeit erzeugt nicht nur einen unaufhörlichen Wechsel von Licht und Schatten, sondern sie ermöglicht überhaupt, das Material aus seiner dumpfen und stummen Verschlossenheit zu befreien und ihm Sprachkraft zu geben. Sie resultiert aus der Bewegtheit der Oberfläche, in der kleinste Teile […] miteinander in Beziehung treten. Die erzeugte Bewegung ist auch nicht primär die eines körperlichen Bewegungsmotivs, sondern die Bewegtheit der Oberfläche selbst.[84]

Demgegenüber hat der Kunsthistoriker David Getsy in seiner Analyse des *Ehernen Zeitalters* vor allem den Prozess der ästhetischen Rezeption dieser Plastik hervorgehoben. Rodins Gestaltung der Oberfläche als einer nahsichtigen Textur, die es mit detailgenauem Blick zu erkunden und zu erfahren gelte, rücke die »physicality« des Werks in den Blick, die dadurch zu einem »integral element of the viewers experience« und dessen »motile and temporal engagement« mit dem Werk werde.[85] Vor allem Hatts und Getsys Beobachtungen scheinen bestechend, weil sie eine präzise terminologische Einordnung erlauben und eine rezeptionsästhetische Dimension in die kunsthistorische Rekonstruktion mit einbeziehen. Allerdings scheinen ihre Argumentationen doch auch wieder dem kunstkritischen Diskurs selbst nachzufolgen, insofern beide Kunsthistoriker die darin entfaltete Auslegung vom Realismus der Figur als weitgehend gegeben hinnehmen, und zwar im Sinne einer skulpturalen Mimesis an die Oberflächenstrukturen des Körpers. Auch für Hatt und Getsy scheint Rodins Plastik einen Nullpunkt der Körperdarstellung zu markieren, eine kaum mehr zu überbietende, bildhauerische Annäherung an den menschlichen Leib als einem sinnlich empfindenden Komplex. Ein Seitenblick auf die medienhistorischen und -theoretischen Debatten um Effekte von ästhetischer Präsenz, wie sie gerade auch im Zusammenhang mit den Wahrnehmungsbedingungen von moderner Skulptur und Plastik diskutiert worden sind, kann dagegen helfen, aus dem Bannkreis stilistischer Kategorien auszubrechen und die kunstkritischen Formulierungen von Ambivalenzerfahrungen auf ihre medienhistorischen Implikationen zu befragen.

In den vergangenen Jahren ist die Frage nach den ästhetischen Wirkungsweisen von skulpturalen und plastischen Werken, gerade auch in ihrer medialen Differenz zur Malerei, wieder verstärkt in den Blick geraten. Als materiale Dinge im Raum, denen

83 Vgl. Elsen, Rodin (wie Anm. 48), 10.

84 Gottfried Boehm, Plastik und plastischer Raum, in: Gundolf Winter/Jens Schröter/Joanna Barck (Hg.), Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen, München 2009, 21–46, hier 30.

85 Getsy, Encountering the Male Nude (wie Anm. 45), 301f.

aufgrund ihrer Sinnlichkeit und Gegenwärtigkeit eine genuin objekthafte Qualität eignet, unterscheiden sie sich schon aufgrund ihrer materialen Disposition von zweidimensionalen Kunstgattungen. Seit dem *linguistic turn* lag das Augenmerk kulturwissenschaftlicher Untersuchungen meist auf der Frage nach der sprachlichen Verfasstheit unseres Realitätsverständnisses. Die Rede von der Textualität der Wirklichkeit und der Unausweichlichkeit ihrer sprachlichen und semiotischen Strukturen galt so lange Zeit als *master trope* eines poststrukturalistisch gefärbten Denkstils. Vielleicht zu Unrecht sieht man in Jacques Derridas (1930–2004) oft aus dem Kontext gerissenen Aphorismus, dass es kein Jenseits der Texte geben könne als dessen epistemisches Leitmotiv.[86] Der Literaturwissenschaftler Hans Ulrich Gumbrecht hat in einer Bestandsaufnahme der jüngeren Kulturwissenschaften das Axiom eines Pluralismus von Interpretationsmöglichkeiten, das er als Folgeerscheinung eines poststrukturalistisch orientierten Konstruktivismus ansieht, einer fundamentalen Kritik unterzogen. Gerade die kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaften hätten die genuin dinghafte Materialität von literarischen oder künstlerischen Werken zugunsten eines Glaubens an das freie Spiel von Bedeutungen, Lektüren und Projektionen sträflich vernachlässigt. Um den (von Gumbrecht polemisch überzeichneten) Gefahren eines Weltverständnisses entgegenzutreten, das sich der Wirklichkeit ausschließlich über die Metaphern des alles umgreifenden Textes und der unhintergehbaren Textualität zuwendet, plädiert er für eine analytische Zuwendung zu ästhetischen Präsenzeffekten, wie sie beispielsweise in der körperlichen Erfahrung von Gegenwärtigkeit bei der Betrachtung von Kunst entstehen können. Gumbrecht weist darauf hin, dass es ihm in seiner Konturierung des Präsenz-Begriffs nicht um eine Wiederauflage des blinden Vertrauens in die Möglichkeit einer unvermittelten Selbstgegenwart des Seins geht (wie sie Derrida vielfach als Restbestand eines metaphysischen Denkens kritisiert hat), sondern um eine Wiederentdeckung von körperlichen Erfahrungsweisen der Präsenz und ihren Folgen für die Interpretationspraxis. Dessen ungeachtet läuft sein Definitionsversuch von Präsenzeffekten letztlich auch auf eine Kritik am Poststrukturalismus hinaus. Wenn Gumbrecht »Präsenz« als ein »räumliches Verhältnis zur Welt und zu deren Gegenständen« beschreibt, und wenn er dasjenige für »präsent« hält, was »für Menschenhände greifbar« ist und »unmittelbar auf menschliche Körper einwirken kann«, so scheint man fast unweigerlich an die Kunstform der Skulptur und Plastik als einer höchst sinnfälligen Einlösung solcher Wunschprojektionen denken zu müssen. Präsenzerlebnisse zeichnen sich laut Gumbrecht zudem durch eine regelrechte Umkehrung der überkommenen Wirkungsverhältnisse zwischen Kunstwerk und Betrachter aus. Nicht mehr die individuellen Konstruktionsleistungen der Interpreten, die – pointiert formuliert – ihre subjektiven Projektionen an das Artefakt herantragen, gelten nunmehr als das Letztbegründungsszenario der Bedeutungsproduktion, sondern das Kunstwerk wird im Gegenteil auf die »Wirkung« hin befragt, »die dieses Ding auf den eigenen Körper und die eigenen Sinnesorgane haben mag«. Die »Produktion von Präsenz«, für die sich der Literaturwissenschaftler primär interessiert, ereignet sich so bei »alle[n] mögliche[n]

86 Eine genauere Kontextualisierung von Derridas Denken im Zusammenhang mit der Interpretation von Rodins Werken findet sich im Kapitel zu den postmodernen Rodin-Deutungen.

Ereignisse[n] und Prozesse[n], bei denen die Wirkung ›präsenter‹ Gegenstände auf menschliche Körper ausgelöst und intensiviert wird«.[87]

Vor dem Hintergrund dieser Definitionen könnte man Rodins *Ehernes Zeitalter* auf den ersten Blick für einen Idealfall der von Gumbrecht geforderten Wiedergewinnung von ästhetischen Präsenzereignissen halten. Wollte man also Grumbrechts Modell mit historischen Beispielen unterfüttern, so scheint Rodins skulpturale Ästhetik der unmittelbaren Körperlichkeit einen unumgänglichen Referenzpunkt zu bilden. Gerade aufgrund seiner greifbaren Dinghaftigkeit wurde Rodins Werk für die zeitgenössischen Kunstkritiker zu einer Herausforderung für eine deutende Einordnung und Erklärung. Noch bevor das Kunstwerks in sprachliche Bahnen überführt werden konnte, wurde die Plastik von dem Eindruck einer gesteigerten Lebendigkeit überlagert, die die Kunstkritiker zwar konstatieren, jedoch (noch) nicht mit kulturell verbürgten Narrationen ausstatten konnten. Dennoch erweist sich Gumbrechts Modell für den hier interessierenden Rezeptionsfall als unzureichend, und zwar aufgrund seiner allzu euphorischen Hoffnung auf eine Wiedergewinnung von ästhetischer Gegenwärtigkeit. Wie wir gesehen haben, verharrten Rodins Zeitgenossen nicht lange in einem genießerischen Erleben von ästhetischer Fülle und gesteigerter Lebendigkeit, sondern haben sogleich auch das Bedürfnis verspürt, ihre Wahrnehmungserlebnisse sprachlich zu formulieren und dabei ihr Misstrauen gegenüber der Herstellungsweise des Werks zu äußern.

Im Gegensatz zu der polemischen Gegenüberstellung von »Präsenzkulturen«, die vorwiegend auf einer Anerkennung von Materialität und von ästhetischen Erlebnissen basieren sowie von »Sinnkulturen«, die sich einer hermeneutischen oder dekonstruktivistischen Perspektive auf die Wirklichkeit verschrieben haben, haben verschiedene Studien aus den vergangenen Jahren herausgearbeitet, inwiefern innerhalb von präsenzartigen Erfahrungen die Tendenz entsteht, dass mit ihnen die Voraussetzungen ihres eigenen Gelingens regelrecht vergessen werden – und vielleicht auch vergessen werden müssen. Wenn Präsenz bei der Rezeption von Skulptur und Plastik für eine fast epiphanieartige Erfahrung von Gegenwärtigkeit einsteht, für das Erlebnis von Fülle und gesteigerter Lebendigkeit, so muss in ihr das, was sie erst ermöglicht, restlos verdrängt werden.[88] So wie wir beim Lesen die schiere Materialität des Textes, seine toten

87 Hans Ulrich Gumbrecht, Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz, Frankfurt a.M. 2004, 10f.

88 Von literaturwissenschaftlicher Seite ist für unsere Fragestellung die Studie *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der Darstellung* von Inka Mülder-Bach hervorzuheben. Der Begriff der »Darstellung« avancierte im achtzehnten Jahrhundert zum theoretischen Instrumentarium, um das klassische Repräsentationsdenken einer radikalen Umdeutung zu unterziehen. Vgl. Inka Mülder-Bach, Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der »Darstellung« im 18. Jahrhundert, München 1998, Permalink: http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00042704-2 (Zugriff vom 01.01.2017). Die Stummheit der Skulpturen und Plastiken hat in der deutschen Aufklärungsästhetik eine Eloquenz der Texte hervorgetrieben. In Herders Schrift zur Skulptur etwa zeigt sich eine Umkehrung der traditionellen Hierarchie zwischen begehrendem Subjekt und begehrtem Objekt. Wie Mülder-Bach ausführt, galt dem Dichter die tote Materialität der Statue aber nicht mehr als ein Hindernis seines Begehrens nach einer ästhetischen Verlebendigung, sondern im Gegenteil als die unhintergehbare Voraussetzung seines Präsenzerlebnisses: »Nicht der kalte Marmor hält die begehrende Hand auf Distanz und zwingt zur Imagination der Berührung. Vielmehr sagt die Statue umgekehrt, daß Distanz eine Bedingung des Begehrens ist und Präsenz als imaginativer Überschuß symbolisch vermittelt werden muß.« Dies., 76. Anders als es Gumbrecht im Sinn hat, sind skulptural evozierte Präsenzeffekte auch hier nicht einfach auf einen mehr oder weniger ontologischen

Buchstaben, die schwarz auf weiß vor unseren Augen stehen, vergessen müssen, um uns der halluzinatorischen Imagination anzuvertrauen[89], so muss in der Betrachtung der Plastik, damit diese als lebendig erfahren werden kann, deren unbelebte Materialität selbst transzendiert werden. Dadurch aber steht das Schreiben über Präsenzerfahrungen im Medium der Schrift, wie wir es auch bei Rodins Kritikern beobachten können, in einem unlösbaren Widerspruch zum vermeintlichen Erlebnis von Gegenwärtigkeit selbst. Auch Gumbrechts Studie macht da keine Ausnahme: Denn erst die Beschreibung, die (Selbst-)Analyse oder die narrative Entfaltung von Präsenzerlebnissen machen es möglich, dass diese in einen diskursiven Raum des Mitteilens und Verhandelns überführt werden können. Andernfalls wären wir in unserer Kunstbetrachtung mit solipsistischen Rezeptionsformen konfrontiert, die jegliche Debatte über ästhetische Effekte von vornherein ausschließen.

Wie weiter oben gezeigt wurde, artikulierten die Kunstkritiker in ihren Überlegungen zum *Ehernen Zeitalter* eine höchst ambivalente Form der Wahrnehmung von Rodins Plastik: Als würde es sich bei dem Werk um eine Art Kippfigur handeln, inszenieren diese Texte ein rezeptionsästhetisches Erleben, das unentschieden zwischen einem emphatischen Sich-Einlassen auf die Lebendigkeitseffekte der Plastik und einem schlagartigen Bewusstwerden ihrer bloßen Materialität pendelt. Präsenz und Absenz, halluzinatorische Einfühlung in die sinnlich dargestellte, ›lebendige‹ Körperlichkeit und nüchternes Wissen um die womöglich bloß durch einen Abguss geschaffene Illusion bilden so die Extrempole einer höchst zwiespältigen Betrachtersituation.[90] Unter

Status der Skulptur als dinghaftem Objekt im Raum zurückführbar, sondern sie werden erst durch sprachliche, poetische und rhetorische Techniken erzeugt.

89 Eine Studie von Albrecht Koschorke bspw. hat verfolgt, wie im Zeitalter der Aufklärung, also in einer Epoche der zunehmenden körperlichen Distanzierung der Subjekte, das Medium der Schrift im Briefverkehr zusehends mit Phantasmen einer medialen Unmittelbarkeit aufgeladen wurde. Es entstand eine Kultur des Briefschreibens, die literarische Strategien der Vergegenwärtigung des abwesenden Gegenübers entwickelte. Die räumliche, aber vielleicht auch psychologische Distanz der Kommunikationspartner wurde zumindest im Medium des Textes überwunden, indem die Briefe Szenarios einer unmittelbaren Nähe und einer persönlichen Begegnung entfalteten. Poetisch verfasste Herzensergüsse bspw. machen in einer Sprache der direkten Adressierung des anderen die medialen Voraussetzungen ihres eigenen Funktionierens – nämlich die Materialität der schwarz auf weiß geschriebenen Buchstaben und der notwendigen Absenz des Dialogpartners – vergessen. Durch die tränenreiche und sozusagen »erhitzte« Schreibpraxis der empfindsamen Epoche verwischten die Autorinnen und Autoren zugleich die Geschichte ihrer eigenen Entstehensbedingungen: Schließlich trat mit der Alphabetisierung und der zunehmenden räumlichen Distanzierung der Subjekte im Zuge der verstärkt intellektuell orientierten und von gestiegenen Höflichkeitsformen geprägten Aufklärungskultur der direkte Dialog gegenüber der schriftlichen Briefform in den Hintergrund. Für unsere Frageperspektive ist hierbei die medientheoretische Beobachtung von Bedeutung, dass die Imagination von Anwesenheit oder von unmittelbarer Präsenz dasjenige voraussetzt, was sie in ihrer gelingenden Praxis leugnet, nämlich eine vorangegangene räumlich-zeitliche Abkopplung der Subjekte: Erst dort, wo eine Abwesenheit (von einer räumlich geteilten Gegenwart der Subjekte) und ein Mangel (an einem direktem Dialog der Kommunikationspartner) überhaupt entstanden sind, scheinen Effekte von Präsenz im Medium des Textes wiederauferstehen zu können. Vgl. Albrecht Koschorke, Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 2003, 195ff., Permalink: http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00041966-6 (Zugriff vom 01.01.2017).

90 Schon Johann Joachim Winckelmanns (1717–1768) *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) pendelt zwischen diesen Extremen. Alex Potts hat den Ursprung dieses Phänomens in einem Modell der sprachlichen Aneignung von skulpturalen Körperbildern rekonstruiert, das sich letztlich auch aus erotischen Beweggründen erklären lässt. Vgl. Alex Potts, Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History, New Haven 1994, 67ff., Digitalisat der Taschenbuchausgabe aus dem Jahr

dem Stichwort der »Immersion« hat sich die neuere Medientheorie mit rezeptionsästhetischen Phänomenen des rückhaltlosen ›Eintauchens‹ in ein Medium beschäftigt.[91] Vor dem Hintergrund solcher aktueller Problemlagen stellt die Philosophin Sibylle Krämer die (rhetorische) Frage, ob die eigentliche »Wirk- und Faszinationskraft« von Medien nicht auch darin zu suchen ist, dass diese uns immer wieder »Präsenzerfahrungen« ermöglichen. Dabei handele es sich um »[e]ine Präsenz, deren paradoxer ›Witz‹ dann darin liegt […], dass sie Präsenz einer Abwesenheit ist, die nicht in Anwesenheit überführbar ist und uns doch ›hineinzieht‹ und involviert.« Die Philosophin bringt die Wirkmacht von Medien auf die paradoxale Formel, dass »Medien […] eine Unmittelbarkeit des Mittelbaren [produzieren]«.[92] Krämer beschreibt diese Effekte im Sinne einer Medienperformanz:

> Mediale Vermittlung ist also darauf angelegt, das, was vermittelt wird, wie ein »Unmittelbares« in Erscheinung treten zu lassen; der Erfolg von Medien besiegelt sich in ihrem Verschwinden. Es gibt also eine umgekehrte Proportionalität zwischen der Wahrnehmbarkeit der Botschaft und dem Verschwinden des Boten, zwischen dem Zum-Vorschein-Kommen des Vermittelten und dem Zurücktreten des Mittlers. Wir begegnen der paradoxalen Figur einer »unmittelbaren Mittelbarkeit«, einer sich »immaterialisierenden Materialität« oder auch: einer »Abwesenheit in der Anwesenheit«. *Der Vollzug von Medien zehrt von ihrem Entzug*. Wir wollen dies die »aisthetische Selbstneutralisierung« nennen. Dass diese Neutralisierung zur *Funktions*logik von Medien gehört, ist wichtig. Sie ist keine dem Medium an sich zukommende Eigenschaft, sondern wird wirksam da, wo Medien in Gebrauch sind. Die Unsichtbarkeit des Mediums, seine aisthetische Neutralisierung, ist ein Attribut der Medien*performanz*.[93]

2000 auf Google Books unter URL: https://books.google.de/books?id=T86N5q1TLLMC (Zugriff vom 01.01.2017). Wenn Winckelmann in den berühmten Beschreibungen des Apollo im Belvedere die historische Distanz zur Antike durch eine euphorische, gleichermaßen begeisterte und begeisternde Lektüre der körperlichen Anziehungskraft der Werke zu überwinden sucht, so äußert sich darin eine kaum zu entwirrende Vermischung von historischen Modellen und erotischer Bindung. Zugleich konnte Potts aufzeigen, inwiefern die poetischen Verfahren Winckelmanns, mit denen er die antiken Artefakte beschrieb, von einer paradoxalen Struktur geprägt sind, bei der eine imaginierte und wortreich evozierte Lebendigkeit der Figuren und das Wissen um ihre tatsächliche Leblosigkeit untrennbar verknüpft sind. Bei aller Antikenkenntnis erweist sich Winckelmanns Geschichtsmodell, so Potts, gerade dort als besonders wirkmächtig, wo sich der Altertumsforscher auf die erotische Bindung einließ, die von den Skulpturen und Plastiken ausgingen, und wo er diese auch artikulierte. Vgl. Ders., 60ff.

91 Von unserer eigenen Mediennutzung kennen wir solche Effekte am eindrücklichsten wohl aus unserem täglichen Umgang mit dem Internet. Auch wir neigen dazu, im intensiven Gebrauch die technisch-medialen Voraussetzungen, etwa die Bildschirmoberfläche selbst als einer Schnittstelle zwischen Realität und Virtualität, zu vergessen, und zwar ohne dass dies zwangsläufig in unser Bewusstsein treten muss. Nicht anders geht es uns mit den eigenen Koordinaten der Wirklichkeit, also dem uns unmittelbar umgebenden Raum und der subjektiven Zeitempfindung. Die Erfahrung von medialer Präsenz, wie sie das Internet stiften kann, zwingt zum Vergessen dessen, was diese Erfahrung überhaupt erst ermöglicht: die Materialität einer Apparatur und die faktische Unbelebtheit einer virtuellen Welt, die sich uns als lebendig-erfahrbare präsentiert.

92 Sibylle Krämer, Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität, Frankfurt a.M. 2008, 296.

93 Dies., Medium, Bote, Übertragung (wie Anm. 92), 27f.

Nun kann man auch in einer Plastik wie Rodins *Ehernem Zeitalter* ein ›Medium‹ im emphatischen Sinne sehen, insofern das Kunstwerk dem Betrachter etwas vermittelt, um es wie ein ›Unmittelbares‹ in Erscheinung treten zu lassen: In dem Artefakt tritt scheinbar die dichte, sinnliche, von Leben durchpulste Materialität eines Körpers zutage, die zugleich vergessen lässt, dass ihrer Wirkung das kalte und leblose Material des Gipses oder der Bronze zugrunde liegt. Allerdings belässt es Krämer nicht bei der Beschreibung der medialen Funktionslogik und der mit ihr einhergehenden Effekte von unmittelbarer Lebendigkeit sowie einer zur Selbstvergessenheit verleitenden Immersion. Im Gegensatz zu Gumbrechts Überlegungen rechnet ihr Modell auch mit der Möglichkeit einer abrupten Störung jener Illusionsmaschinerie, die im Stichwort der »Immersion« gebündelt ist. Momente der Unterbrechung des reibungslosen Gebrauchs eines Mediums und des damit einhergehenden Effekts eines ›Rauschens‹, in denen Medien in ihrer Materialität und ihrer technischen Verfasstheit (wieder) in das Bewusstsein ihrer Benutzer treten, haben laut Krämer zur Folge, dass mit ihnen die Erfahrung absoluter »Immersion« zu einem (vorläufigen) Ende kommt. Von hier aus lässt sich eine neue Sichtweise auf das Misstrauen der Kritiker gegenüber dem *Ehernen Zeitalter* gewinnen, wie es in ihren Kommentaren artikuliert wird. Denn auch in ihren kunstkritischen Reflexionen lässt sich eine vergleichbare Pendelbewegung verzeichnen, bei der eine fast rückhaltlose Hingabe an die ästhetische Erfahrung von Präsenz schlagartig von Augenblicken des Zweifelns und des Unbehagens heimgesucht wird. Die kunstkritischen Kommentare sind daher nicht nur als ästhetische Wertungen für das zeitgenössische Kunstpublikum zu verstehen, sondern zugleich auch als (möglicherweise bewusst inszenierte) Protokolle eines rezeptionsästhetischen Umgangs mit einem künstlerischen Medium, die sich zwischen Phasen der medialen Selbstneutralisierung auf der einen und den distanzschaffenden Momenten der Störung und Unterbrechung der Performanz auf der anderen Seite entfalten: Der kunstkritische Blick auf Rodins Plastik, so dürfte deutlich geworden sein, changierte zwischen Immersion und Diagnose, zwischen Begeisterung und Ernüchterung, zwischen einer Einstimmung in die Illusionskraft der Kunst und einem fast klinisch anmutenden Distanzierungsbestreben. Eine einfühlende, ja sogar im metaphorischen Sinne tastende Betrachtung, die sich ganz der Oberflächentexturen als Darstellung der menschlichen Epidermis überlässt, kippt immer wieder und fast unweigerlich in eine gegenläufige Rezeptionsform über, bei der einmal eine kühle sozialpsychologische Diagnose angestrebt wird und ein anderes Mal das Herstellungsverfahren als ein täuschender Betrug entlarvt werden sollte.

So zeigt sich bereits zu Beginn von Rodins Karriere eine eigentümlich ambivalente Struktur in der Wahrnehmung seiner Werke, wenngleich auch hinzugefügt werden muss, dass diese noch nicht explizit im Namen von Epochenkategorien wie »Moderne« oder »Modernisierung« ausgetragen worden ist. Als Ausblick auf die weiteren Überlegungen möchte ich daher schon jetzt auf eine Gedankenfigur von Georg Simmel (1858–1918) verweisen, die ahnen lässt, in welche weitere Fragenkreise die Debatte um Rodins Werke führen wird: So schrieb der Soziologe in einem Aufsatz aus dem Jahr 1914 über den Philosophen Henri Bergson (1849–1941), dass nach Ansicht des französischen Philosophen Komik immer dann entsteht, wenn der Mensch mit jenem »frappierende[n] Dualismus« konfrontiert ist, »dass ein beseelter übermechanischer

Lebensakt, wie das zielbewusste Gehen eines Menschen, plötzlich der reinen Mechanik von Hemmung und Schwerkraft«[94] gehorcht. Das Komische taucht also laut Simmel und Bergson immer dann auf, wenn einem zu Bewusstsein kommt, dass die »bloße[…] Nachahmung von Gang und Geste« das »mechanische Prinzip der Wiederholung des Gleichen«[95] sichtbar macht. Das Lachen über diese Form von *slapstick*-artigen Szenerien bildet in dieser lebensphilosophisch inspirierten Betrachtungsweise eine Art von kompensatorischer Reaktion angesichts der ernüchternden Erkenntnis, dass dort, wo man Leben und Beseelung erwartet hat, nur eine täuschende Kopie, ein unbelebter, nur lebend scheinender Automatismus zu finden war. Zwischen der Wahrnehmung eines »beseelten Lebensakt[es]«, der auf eine steuernde und lebendige Instanz hinter dem körperlich sichtbaren Bewegungsablauf vermutet wird, und dem schlagartigen Bewusstwerden, dass dieser Glaube an die Beseelung des Gegenübers wohl doch nur eine Illusion gewesen ist, liegt für Simmel wie für Bergson nur ein äußerst schmaler Grat. Wenn die Dialektik von Beseelung und Mechanisierung, von Präsenzerlebnissen und der Erkenntnis von Absenz, von Medienvergessenheit und Medienbewusstsein schon von Rodins Kritikern der späten 1870er- und frühen 1880er-Jahre in zumindest impliziter Weise thematisiert wird, so bildet sie spätestens mit den kunstsoziologischen und kunstphilosophischen Zugängen zu Rodin nach 1900 einen eigenständigen Reflexionsgegenstand.

94 Georg Simmel, Henri Bergson, in: Ders., Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918, Bd. 2, hg. von Klaus Latzel (GSG, 13), Frankfurt a.M. 2000, 53–69, hier 61, URL: http://socio.ch/sim/verschiedenes/1914/bergson.htm (Zugriff vom 01.01.2017).

95 Ders., Henri Bergson (wie Anm. 94), 61.

3. Ordnen, Rahmen, Überschreiben: Zur jüngeren Rodin-Forschung und zur methodischen Verortung

Für die zeitgenössischen Kunstkritiker tat sich, wie das vorangegangene Kapitel gezeigt hat, spätestens seit der Ausstellung des *Ehernen Zeitalters* im Jahr 1877 zwischen den Ebenen der Visualität und der Textualität eine Kluft auf. Zwischen dem materiellen Bildwerk und der diskursiv organisierten Sprache entstand so eine Bruchstelle, die kaum mehr zu überbrücken war, sondern die im Gegenteil in den verschriftlichten Rezeptionserlebnissen als ambivalente Betrachtungssituation ausgetragen wurde. Im Spannungsfeld von traditionellen Lesarten plastischer Bildwerke, die noch auf ikonografischen Prätexten basierten, und einer neuartigen Bedeutungsoffenheit der Körperdarstellung, die den menschlichen Leib von seinen historischen, stilistischen und ikonografischen Codierungen weitgehend entkleidet hat und ihn zugleich einer emphatischen Inszenierung von gesteigerter Lebendigkeit aussetzte, entwickelte sich die kunstkritische Rezeption von Rodins Skulpturen und Plastiken fort. Man könnte somit sagen, dass Rodins *Ehernes Zeitalter*, indem es sich zunächst gegenüber traditionellen Zugangsweisen versperrt hat, zugleich auch ein neues Diskursfeld eröffnete. Zwar ließen die Kunstkritiker in den späten 1870er- und frühen 1880er-Jahren das Verhältnis zwischen Rodins Werken und der Künstler-Persona selbst noch weitgehend unangetastet. Doch erfuhr gerade dieser Zusammenhang im Zuge der weiteren Rezeptionsgeschichte verstärkte Aufmerksamkeit. Sah also die frühe Kunstkritik zum *Ehernen Zeitalter* ihre eigentliche Aufgabe noch in einem künstlerischen Qualitätsurteil (das freilich implizit diese Dimension schon in eine epistemologische und medientheoretische Fragerichtung überstieg), so haben spätere Kommentare zum *Höllentor* (ab 1880) dann verstärkt die Frage nach den Verfahren der skulpturalen Bedeutungsgenerierung und auch nach den ›poetologischen‹ Grundlagen von Rodins Schaffen in den Mittelpunkt gerückt.[96] Doch wollen wir, bevor wir uns diesem Abschnitt der Rezeptionsgeschichte genauer zuwenden, zunächst einige methodische Überlegungen anstellen, die das, was diese Studie unternimmt, in einen theoretischen Rahmen setzen soll. Die jüngere Forschung zu Rodin und ihre methodischen Überzeugungen sollen dabei immer wieder zur Sprache kommen.

Seit ihren Anfängen zielten die Diskussionen um das bildhauerische Werk des französischen Künstlers also in vielfachen Variationen auf die Beschreibung einer neuartigen, bald schon als ›modern‹ klassifizierten Bildsprache des Skulpturalen. Die Betonung der physischen Kräfte des plastisch-skulpturalen Körpers, die Sichtbarkeit des künstlerischen Materials, später dann die Demokratisierung der Denkmalplastik oder das Fragmentarische als Kunstform – diese Themen bildeten, um nur wenige anzudeuten, in wechselnden Konjunkturen immer wieder Brennpunkte der Debatten um Rodin.[97] An Rodin, so scheint es, führt in der Kunst der Moderne kein Weg vorbei; sei es, dass die nachfolgenden Tendenzen der Skulptur und Plastik wie von Penelope Curtis in

96 Der erstgenannte Aspekt interessiert vor allem Anne Pingeot. Vgl. Anne Pingeot, Rodin 1840–1917 et Degas (sculpteur) 1834–1917 face à la critique d'art, in: Quarante-huit/Quatorze: La Revue du Musée d'Orsay 5 (1993), 96–109.

97 Bündig zusammengefasst finden sich die immer wieder als »modern« beschriebenen Charakteristika etwa bei: Dominique Jarrassé, Rodin. La Passion du Mouvement, Paris 1993, 175–201.

einem Überblickswerk aus dem Jahr 1999 als bildhauerische Auseinandersetzungen mit Rodins Errungenschaften beschrieben werden[98], sei es, dass das Verhältnis des Bildhauers zur jüngeren französischen Künstlergeneration in einer vielbeachteten Ausstellung mit dem bewusst provokanten Titel *Oublier Rodin?* (2009) als Folge einer Art von ödipal überformtem Vaterkomplex inszeniert wird.[99] Die Auffassung von Rodin als einem ›Urvater‹ der skulpturalen Moderne scheint uns also durchweg vertraut, ja selbstverständlich geworden. Diese Wahrnehmung hat noch einen anderen Grund: Besonders die französischsprachige Forschung zu Rodin ist in den vergangenen Jahrzehnten mit detaillierten quellengeschichtlichen Untersuchungen hervorgetreten, dank derer uns heute deutlicher denn je vor Augen steht, in welchen konkreten Netzwerken von Gönnern, Kritikern, Kunstpolitikern und Atelierangestellten Rodin eigentlich agierte.[100]

Gerade deshalb muss man aber fragen: Welche Moderne hat Rodin den unterschiedlichen Deutungsentwürfen zufolge eigentlich inauguriert? Und vor allem: Wer ist für die Entstehung der jeweiligen Beschreibung einer als Moderne bezeichneten Epoche verantwortlich? Zunächst einmal sicherlich der Künstler selbst. Doch mindestens ebenso einflussreich scheinen im Falle Rodins, wie wir gesehen haben, die Interpreten zu sein, die im deutenden Nachvollzug der Produktion und der Rezeption von Rodins Skulpturen und Plastiken überhaupt erst theoretisch begründete Kategorien des Werksverstehens hervorgebracht haben. So geht es in dieser Studie vordringlich um eine kunstliterarische Reflexionslinie, die im beständigen Weitertreiben, Durchkreuzen und Überbieten ihrer Argumentationsweisen immer nachdrücklicher geschichtsphilosophische Intentionen verfolgte.[101] Einige Beispiele aus der älteren und jüngeren Forschung sowie aus der Ausstellungspraxis sollen dies verdeutlichen.

3.1 Am Grund des Menschlichen?

In einer Ausstellung aus dem Jahr 2007 mit dem Titel *elegant // expressiv. Von Houdon bis Rodin. Französische Plastik des 19. Jahrhunderts*, die in Karlsruhe gezeigt wurde, nahm Rodin neben Edgar Degas eine Hauptrolle für die kunsthistorische Erzählung ein.[102] Sehen wir uns an, wie sie im Ausstellungsparcours und auch im Begleitkatalog vor den Augen der Besucher ausgebreitet wurde. Diese Überblicksausstellung wollte vor allem die vom Publikum oft vergessene Vielfalt und Variationsbreite der

98 Die kunsthistorische Überblicksliteratur zur modernen Skulptur ist so umfassend, dass eine Auflistung den Rahmen einer Fußnotennotiz sprengen müsste. Exemplarisch sei daher verwiesen auf: Penelope Curtis, Sculpture 1900–1945. After Rodin, Oxford 1999; sowie: Antoinette Le Normand-Romain (Hg.), La Sculpture dans l'Espace. Rodin, Brancusi, Giacometti… (Austellungskatalog: Paris, Musée Rodin, 17.11.2005–26.02.2006), Paris 2005, 15.

99 Vgl. Catherine Chevillot, »Le problème, c'était Rodin«, in: Dies./Anne Dufour (Hg.), Oublier Rodin? La Sculpture à Paris, 1905–1914 (Ausstellungskatalog: Paris, Musée d'Orsay, 10.03.–31.05.2009/Madrid, Fundación MAPFRE, 23.06.–04.10.2009), Paris 2009, 17–23, hier 21f.

100 Vgl. Le Normand-Romain, Rodin (wie Anm. 41).

101 In dieser Perspektive lässt das hier eingeschlagene Untersuchungsprojekt manche Parallele zu Nathalie Heinichs kunstsoziologischer Studie zu den Verfahren und Prozessen der Stilisierung und Mythologisierung Vincent van Goghs zum einsamen und devianten Helden der Moderne erkennen. Vgl. Nathalie Heinich, La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration, Paris 1991.

102 Vgl. Holsten, elegant // expressiv (wie Anm. 47).

skulpturalen Stile und Modi des 19. Jahrhunderts aufzeigen. Zugleich wollte sie aber nicht verschweigen, mit welch enormer Verzögerung sich die stilistischen Innovationen dieser Kunstgattung im Vergleich zur Malerei vollzogen haben. Vor allem die vergleichsweise konservative Auftragssituation in Frankreich wie auch die Beharrungskraft der ästhetischen Normen der Akademie wurden als Gründe für den verspäteten Anschluss der Skulptur und Plastik an die Kunst der Moderne angeführt.[103] Wichtige Koordinaten und Bezugsfiguren einer künstlerischen Entwicklungslinie, die spürbar auf Rodins bildhauerische Umwälzungen hin perspektiviert worden sind, seien hier in einer knappen Skizze genannt.

Das erste Kapitel der Ausstellung widmete sich Skulpturen und Plastiken des späteren achtzehnten Jahrhunderts. Klassizistisch orientierte Bildhauerinnen und Bildhauer wie etwa Marie-Anne Collot (1748–1821) und – weit prominenter – Jean-Antoine Houdon (1741–1828) wurden dabei als Identifikations- und Kontrastfiguren zu allem Nachfolgenden präsentiert. Erst durch ihre Traditionsverhaftung lassen sich die künstlerischen Revolutionen des 19. Jahrhunderts wirklich ermessen; doch blieb zumindest Houdon auch weiterhin ein wichtiger Bezugspunkt für spätere bildhauerische Positionen. An seiner berühmten Büste von Jean-Jacques Rousseau (1778) kann exemplarisch aufzeigt werden, wie der Bildhauer der Gefahr einer klassizistischen Erstarrung der Physiognomie durch eine intensive psychologische Durchdringung des Dargestellten entgegengetreten ist. Es ist dies eine bildhauerische Strategie, die von Rodin wieder aufgegriffen werden sollte.[104] Wenn es auch unstrittig ist, dass in der Bildhauerkunst romantische Strömungen, wie sie in der Malerei prominent durch Eugène Delacroix (1798–1863) oder Théodore Géricault (1791–1824) vertreten werden, in einer solchen ästhetischen Radikalität kaum in der Bildhauerei verwirklicht worden sind, so lässt die Ausstellung dennoch auch Raum für genuin antiklassische Haltungen: An François Rudes (1784–1855) gestisch bewegtem Gipsentwurf des *Aufbruchs der Freiwilligen im Jahre 1792* (1828/33) lässt sich diese Tendenz wohl eindrücklicher darstellen als an alltäglichen Genreszenen wie etwa dem *Neapolitanischem Fischerjungen* (1829).[105] Während die Plastik bei Pierre Jean David d'Angers (1788–1856) als Medium der Verewigung von zeitgenössischen Geistesgrößen in einem realistischen Darstellungsmodus vorgestellt wurde, wurde mit Werken von Jean-Pierre Dantan (1800–1866) oder auch mit Honoré Daumiers (1808–1879) berühmten *Ratapoil* von 1851 an die Fähigkeit der Bildhauerkunst zu humoristischer Karikatur und politischer Satire erinnert.[106] Die von Charles Baudelaire (1821–1867) ebenso bissig wie wohl auch zutreffend kritisierten Salonskulpturen eines James Pradier (1790–1852), die dem Bedürfnis des Kunstpublikums nach pikanten Szenen im nur dürftig kaschierenden, mythologischen Gewand Rechnung trugen, finden ebenso Beachtung wie die von kolonialistischen Imaginationen durchdrungenen Werke eines Charles Cordier (1827–1905), die in polychromem, meist dunkelfarbigem Marmor ausgeführt worden sind.[107] Im Zeichen eines wiederbelebten, meist auf offizielle Repräsentationszwecke ausgerichteten Neobarock führen

103 Vgl. Ders., elegant // expressiv (wie Anm. 47), 13.
104 Vgl. Ders., elegant // expressiv (wie Anm. 47), 82ff.
105 Vgl. Ders., elegant // expressiv (wie Anm. 47), 103ff.
106 Vgl. Ders., elegant // expressiv (wie Anm. 47), 127ff., 151ff.
107 Vgl. Ders., elegant // expressiv (wie Anm. 47), 180ff., 192ff.

schließlich die Werke von Jean-Baptiste Carpeaux (1827–1875) und Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824–1887) schon in den künstlerischen Wirkkreis von Rodin ein. Bei beiden Künstlern lernte Rodin einen Stil kennen, der mit dramatisch-bewegten Figurengruppen und michelangelesker Körperlichkeit auftrumpft.[108]

All diese stilistischen Entwicklungstendenzen scheinen nun, wenn man der Dramaturgie der Ausstellung folgt, seit den 1870er-Jahren allmählich zu einem künstlerischen Scheideweg geführt zu haben, der in den divergierenden Positionen von Jules Dalou auf der einen und von Rodin auf der anderen Seite kulminieren sollte. Innerhalb dieser Künstlerkonkurrenz handelt es sich für die Kuratoren aber nicht um gleichwertige stilistische Optionen, sondern um einen höchst asymmetrischen Gegensatz: Eine Tendenz zum versierten Zitieren vergangener Stilformen, wie sie bei Dalou zu beobachten ist, wurde entschieden mit Rodins Streben nach einer forcierten ›Aufhebung‹ ebensolcher stilgeschichtlicher Referenzrahmen kontrastiert. So wurde Rodin hier (neben Degas) einmal mehr als ein künstlerischer Revolutionär gefeiert, dem es gelungen sei, sich von der Last der Tradition loszusagen und die angestaubte, durch Konventionen und künstlerische Zaghaftigkeit gehemmte Kunstgattung der Skulptur und Plastik im Zeichen einer wahrhaftigen Körperlichkeit in die Moderne zu überführen. Rodin erst habe nämlich den menschlichen Körper in seiner authentischen, von stilistischen Verzerrungen und anekdotenhaften Ablenkungen befreiten ›Natur‹ erkannt.[109] Implizit wird dabei auf eine Rhetorik zurückgegriffen, bei der Rodins Kunst emphatisch für die skulpturale Verwirklichung eines Strebens nach Wahrhaftigkeit einsteht, bei der also eine authentische Natur des Menschen ihre Rechte gegenüber einer gesellschaftlichen und ästhetischen Zurichtung einzufordern scheint. Solche genuin ›modernen‹ Mythologeme wie dasjenige eines ganz auf sich selbst und sein eigenes Menschsein zurückgeworfenen Künstlers sind es, deren Entstehung im weiteren Verlauf dieser Untersuchung rekonstruiert werden soll.

Ein zweites Beispiel soll diesen Zusammenhang noch verdeutlichen: Lange bevor Albert Elsen (1927–1995) durch den berühmten Streit mit Rosalind Krauss (geb. 1941) als ein kennerschaftlich orientierter Rodin-Forscher über die Grenzen seines Fachgebiets hinaus bekannt geworden war, hatte er im Jahr 1963 eine monografische Studie zu dem Bildhauer publiziert, die für das öffentliche Bild des Künstlers in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ebenso prägend war wie sie uns heute symptomatisch erscheint. An Rodins skulpturalen Menschenbildern wollte Elsen das genuin Menschliche in den Blick rücken, ohne aber diese letztlich anthropologische Beschreibungskategorie selbst zur Diskussion zu stellen:

> Rodin’s attitude towards the body was humane. None of his contemporaries had such compassionate understanding, acuity of observation, or sensitive rendering of the nude. He could find humanity in a hand or a foot. As Lipchitz has mentioned, it was the skin rather than the word that for Rodin bore the precious trace of what it meant to live at any time. His desire to make the public and artists seriously aware of sculpture, and of the possibilities for new and meaningful emotional encounters with it, was closely related to his conviction of the need for a

108 Vgl. Ders., elegant // expressiv (wie Anm. 47), 221ff.
109 Vgl. Ders., elegant // expressiv (wie Anm. 47), 265.

> sincere awareness of the human body itself. In the body, Rodin saw both man's fatality and his own destiny. Much of Rodin's modernity rests upon his belief that the artist must devote his life to empirical discovery for and of himself.[110]

Auch Elsens Überlegungen bekräftigen also, dass Rodin vielleicht erstmals in der jüngeren Geschichte der Skulptur den ›Menschen‹ (im emphatischen Sinne) in seiner unverstellten körperlichen und psychischen Verfasstheit zur Ansicht gebracht habe. So bildet der ›Mensch‹ für Elsen eine unhintergehbare anthropologische Grundlage der Skulptur und Plastik. Zugleich wird das genuin Menschliche zu demjenigen übergreifenden Zielpunkt des künstlerischen Strebens auserkoren, der erst mit Rodins Schaffen erreicht worden sei. Diesem Problemfeld haben sich Rodin-Forscher immer wieder zugewandt, so auch, um ein drittes Beispiel zu nennen, der Kunsthistoriker Michael Kausch in einem Aufsatz mit dem Titel *Das Menschenbild Auguste Rodins* (1994). Darin bekräftigt Kausch, dass Rodin die »condition humaine« im Spannungsfeld von »überzeitlichen anthropologischen Konstanten« und »eines historischen psychosozialen Kulturzustandes« darstellen wollte.[111] Sodann breitet der Autor ein Panorama von übergreifenden Themen aus, um die Rodins Werke kontinuierlich kreisen: Eros, Natur und Religion, Leid und Tod, die Frau, die Arbeit, der Künstler, der Mensch, das Leben, die Psyche und die Gesellschaft. So verdienstvoll eine tableauartige Zusammenführung von Rodins wichtigsten Themenfelder auch ist, so sehr läuft eine solche Herangehensweise doch auch Gefahr, den kunstkritischen Rezeptionsdiskurs als eine Art Nebenschauplatz zur eigentlichen künstlerischen Produktion selbst zu verstehen und dabei zu übersehen, dass dieser selbst ein konstitutiver Bestandteil jenes Diskurses ist, in dem die von Kausch diagnostizierten Zusammenhänge überhaupt erst konstruiert worden sind. Ein anderer Aspekt, der mir an einem Vorgehen, wie Kausch es vorgeschlagen hat, nicht unproblematisch erscheint, betrifft die relativ strikte Trennung von »überzeitlichen anthropologischen« Dimensionen auf der einen und »historischen psychosozialen« Faktoren auf der anderen Seite. Innerhalb einer solchen Dichotomie bleibt der Gegensatz von Natur und Kultur weitgehend unberührt, obwohl er doch, wie im Kapitel zu Rilke deutlich werden soll, innerhalb der Debatte selbst intensiv zur Verhandlung stand.

Dieses Spannungsmoment findet sich, wenn auch nicht unbedingt in dieser Schärfe, auch in den Studien anderer Forscher, zum Beispiel bei David Getsy. Der Kunsthistoriker stellt in einer schon in der Einleitung erwähnten Studie fest, dass mit Rodin ein Wandel in der Rezeption von skulpturalen Bildwerken eingesetzt habe:

> For many viewers, his energetic nudes externalized passion, desire, and longing by making the straining, contorted, or fragmentary body manifest the effects of internal emotional states. Viewers were thus offered images of the acting out of extreme emotion that they correlated to their own understanding of their bodies' capacities and their experiences of proprioception.[112]

110 Elsen, Rodin (wie Anm. 48), 18.

111 Michael Kausch, Das Menschenbild Auguste Rodins, in: Paul Naredi-Rainer (Hg.), Sinnbild und Abbild: Zur Funktion des Bildes (Kunstgeschichtliche Studien, N.F., 1), Innsbruck 1994, 121–149.

112 Getsy, Rodin (wie Anm. 14), 9.

Dieser Feststellung ist zunächst einmal durchweg zuzustimmen. Jedoch lässt sie weitgehend offen, ob jene emotionalen Zustände und die gesteigerte Aufmerksamkeit auf die körperliche Selbstwahrnehmung, die das Betrachten von Rodins Werken regelrecht zu provozieren scheint, als anthropologische Konstante aufgefasst werden soll oder aber als eine diskursiv-historische Konstruktion, an deren ›Funktionslogik‹ die Interpreten selbst in konstitutiver Weise mitgeschrieben haben. Folgt man jedenfalls Getsys Auffassung eines mit Rodin einsetzenden Umbruchs der skulpturalen Sprache, bei der es zu einem Wandel von einer Orientierung auf die Sphäre der Öffentlichkeit hin zu einer Bildrhetorik des Affektiven und Subjektiven gekommen sei, so müsste zudem auch die diskursgeschichtliche Rolle einer ›Anthropologisierung‹ der Skulptur und Plastik geklärt werden. Ansonsten bliebe man doch auch wieder jenem Narrativ einer Geschichte der modernen Skulptur verpflichtet, an dem schon Rodins früheste Biografen mitgeschrieben haben.

Aus der Retrospektive lässt sich daher heute vielleicht deutlicher als noch vor einigen Jahren oder Jahrzehnten erkennen, inwiefern sich die vorgestellten Ansätze selbst wieder in das genuin ›moderne‹ Projekt einer »anthropologische[n] Konjunktur«[113] seit der »Sattelzeit« um 1800 eingliedern, wie es Michel Foucault (1926–1994) in seiner Studie *Die Ordnung der Dinge* (1967) einst so nachdrücklich beschrieben und wie es die jüngere, kulturwissenschaftlich orientierte Literaturwissenschaft weiter untersucht haben: »Leib und Seele, Physis und Intellekt«, so formuliert es Albrecht Koschorke, seien damals »[…] in einen Zusammenhang [getreten], der die bis dahin gültigen metaphysischen und wissenspragmatischen Aufteilungen durchkreuzt und an diesem Kreuzungspunkt einer besonderen Vorstellung vom *Menschen* Raum gibt.«[114] Im Rekurs auf anthropologische Fragehorizonte, wie sie sich besonders eindrücklich bei Elsen oder Kausch abzeichnen, mag es zwar so scheinen, als ob Rodins Schaffen auf eine immer weiter vorangetriebene ›Entbergung‹ des eigentlichen Substrats des Menschen zugelaufen sei, doch ist man heute dafür sensibel geworden, dass auch die Anthropologie und das von ihr erzeugte Menschenbild nicht ein Letztbegründungsszenario darstellen, sondern selbst diskursgeschichtlichen und institutionellen Rahmenbedingungen unterworfen waren.

Der französische Philosoph Michel Foucault hat bekanntlich für die abendländische Geschichte des Denkens in *Die Ordnung der Dinge* (1967) eine Epocheneinteilung vorgeschlagen, die im Vergleich zu ideengeschichtlichen, fortschrittsorientierten Darstellungen einer Logik der in sich homogenen Wissensräume und der dazwischen liegenden, radikalen Disjunktionen folgte: So unterschied Foucault eine vorklassische Denkform des Mittelalters und der Renaissance, die den Bezug von Subjekt und Welt nach dem Modell von Mikro- und Makrokosmos organisierte und die an eine Lesbarkeit der Phänomene durch Ähnlichkeitsbeziehungen glaubte, von einer klassischen Ordnung des Wissens, die sich in zeitlicher Hinsicht etwa mit demjenigen Zeitalter deckt, das wir im deutschsprachigen Kontext als »Barock« zu bezeichnen gewohnt sind. Die essenzielle Ordnungskategorie dieser Episteme war laut Foucault das sich im Raum ausbreitende Tableau. Ihr Wissen war daher über ein Denken

113 Koschorke, Körperströme (wie Anm. 89), 9.
114 Ders., Körperströme (wie Anm. 89), 9.

in Repräsentationsbeziehungen aufgebaut. Auf diese Epoche wiederum folgte die »moderne« Episteme, in der jenes Repräsentationsdenken zugunsten eines Modells abgelöst wurde, das sich einem zutiefst verzeitlichenden und historisierenden Denkstil zuwandte. In den »Quasi-Transzendentalien« des Lebens, der Arbeit und der Sprache sah Foucault die unhintergehbare Grundlage des Diskurses seit dem späten 18. Jahrhundert. Zudem meinte er in ihnen auch diejenigen Wirkkräfte entdeckt zu haben, die einen allmählichen Abschied vom Modell des ›Menschen‹ selbst ausgelöst haben: Im Leben, in der Arbeit und in der Sprache, wie sie der modernen Biologie, der Ökonomie und der Sprachwissenschaft als kaum weiter hinterfragbare, paradigmatische Grundlage gedient haben (und laut Foucault wohl auch bis in seine Zeit hinein weiter dienen), habe sich der Mensch eine anthropologische Verdopplung seiner Selbst geschaffen. Im selben Zug aber habe dies auch die Geltungskraft der Vorstellung eines ursprünglichen humanen ›Kerns‹ ausgehöhlt. Der Mensch der »modernen« Episteme sieht sich also laut Foucault mit seiner eigenen Ursprungslosigkeit und zugleich auch mit seiner eigenen Endlichkeit konfrontiert, und zwar in einer Weise, wie sie frühere Epochen noch nicht gekannt haben.[115] Nun richtete aber auch Rodin – weit mehr als seine Bildhauerkollegen – seine Schaffenskräfte auf die künstlerische Verwirklichung eines Menschenbildes, das sich nicht mehr an einer transzendenten oder transzendentalen Idealvorstellung orientiert, wie sie etwa der Neoklassizismus noch zu garantieren versucht hatte. Zeit seines Lebens schuf er dagegen skulptural-plastische Körperbilder, die gerade die Leiblichkeit, die Endlichkeit und die Zeitlichkeit des Menschen radikal in den Vordergrund rückten. Der fühlende, pulsierende, handelnde und denkende Leib, der stets in die Dialektik von Werden und Vergehen eingespannt ist, markiert bei Rodin den Grund allen Schaffens und die Grenze (s)einer Welt. Wenn es also richtig ist, dass Rodins werksübergreifende Suchbewegung auf eine Bestimmung der *conditio humana* des Menschen als psycho-physischem Wesen abzielte, so zeigt sich in seinem Schaffen womöglich eine Form von ›Modernität‹, wie sie Foucault als eine zutiefst historische Epoche im Blick hatte. Ihre Legitimation als Epochendiagnose zieht sie weniger aus künstlerischen Merkmalen als vielmehr aus einer wissensgeschichtlichen Dimension. Auch der anthropologisch erforschte Mensch trägt also, wie auch Koschorke hervorhebt, die Signatur der Historizität. Die ›anthropologische Konjunktur‹ erzeugt dabei mit rhetorisch-diskursiven Mitteln, was sie eigentlich nur zur Sprache zu bringen vorgibt:

> Als Wissenschaft vom Menschen gehorcht die Anthropologie jedoch nicht einfach einem deskriptiven Verfahren. Weder steht sie einem zeitlosen noch auch bloß einem historisch-phänomenologisch je und je veränderlichen Substrat gegenüber. Vielmehr wirkt sie selbst am Konstitutionsprozeß dessen mit, was sie beschreibt.[116]

Wenn man also die Sprechweisen über den ›Menschen‹, wie sie in der Debatte um Rodin omnipräsent sind, nicht als nachträgliche Darlegungen einer vorgängig existenten

115 Vgl. Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, aus dem Französischen übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M. 1974.

116 Koschorke, Körperströme (wie Anm. 89), 9.

Wesenheit versteht, sondern als wissensgenerierende Diskurse auffasst[117], so kann auch die kunstkritische und kunsthistorische Rezeption als Praktik einer Selbstbeschreibung der Moderne betrachtet werden. Daher soll in dieser Studie der Versuch unternommen werden, die historischen Sprechweisen über Rodins Werk an einigen wichtigen Texten im Sinne einer Diskursarchäologie oder, genauer, einer »Sprachsituation« zu rekonstruieren. Im Anschluss an Hans Blumenberg (1920–1996) hat der Literaturwissenschaftler Anselm Haverkamp den Begriff der »Sprachsituation« präzisiert, der als »Inbegriff des in einem gegebenen kulturellen Moment Sagbaren und Unsagbaren, Gesagten wie auch und wesentlich Ungesagten« zu verstehen ist. Eine »Sprachsituation« sei folglich »sowohl grammatisch-rhetorisch konditioniert, als auch sozial, kommunikativ, pragmatisch überformt und also beschreibbar, interpretierbar, revidierbar«.[118] Das Konzept der »Sprachsituation« hat somit den Vorzug, dass es erlaubt, die Sprechweisen über einen paradigmatischen Künstler wie Rodin nicht als Aussagen zu begreifen, die den ursprünglichen Intentionen des Künstlers näher oder ferner stünden. Demgegenüber impliziert es das Streben nach einer möglichst empirischen Darlegung derjenigen Wissensbestände, die zu einem bestimmten Zeitpunkt zutage getreten sind. Dennoch kann auch das Konzept des »Diskurses« als Rahmentheorem für diese Studie nützlich sein, vorausgesetzt freilich, man verwendet es im Sinne einer neueren kulturwissenschaftlich orientierten Forschungsrichtung. Koschorke legt in seinen Ausführungen dar, dass der Begriff des »Diskurses«, so wie Foucault ihn im Sinn gehabt hat, durchaus auch die performative und wirklichkeitskonstituierende Funktion des Sprechens und Schreibens anerkenne:

> Wenn man Foucault darin folgt, dass Diskurse – in dem analytischen Sinn dieses Begriffs, der durch seinen inflationären Gebrauch häufig verwischt wird – das in ihnen verhandelte Wissen nicht vorfinden, sondern erzeugen, dann sind sie adäquat nur als soziale *Praktiken* zu verstehen. […] Daraus ergibt sich, daß man die Redeweisen, die im 18. Jahrhundert über den Menschen ergehen, nicht an ihrem konstativen Nennwert und ebensowenig an ihren humanistischen Selbstkommentierungen messen kann, sondern in ihren machttechnischen Verwicklungen, als Komplex von Einschluß- und Ausschlußverfahren, Zergliederungen und Formationen ansehen muß.[119]

117 In einer grundsätzlich ähnlichen Stoßrichtung wie Koschorke, wenngleich auch mit einem stärkeren Akzent auf Foucaults spätem Modell der Selbstsorge, fokussiert der Historiker Philipp Sarasin auf die moderne Hygienelehre, die im 19. Jahrhundert nicht nur eine entscheidende Rolle in der Gesundheitsvorsorge eingenommen hat, sondern die zugleich zwischen der Weltwahrnehmung des Subjekts und seinem eigenen Körper eine neue Dimension der Reflexivität eingezogen hat. Durch beispiellose Kampagnen, wie sie etwa in Anweisungen zum Hausgebrauch, in Handbüchern oder in Pamphleten vorliegen, wurde den Menschen ein neuer, sorgsamer und selbstverantwortlicher Umgang mit sich selbst sowie eine erhöhte Aufmerksamkeit gegenüber ihren eigenen körperlichen Vorgängen beigebracht. Als Ziel dieser Praktiken lockte paradoxerweise die Selbsterkenntnis des bürgerlichen Subjekts als einem freiheitlichen und selbstverantwortlichen Wesen. In zugespitzter Form lautet daher Sarasins These, dass die Selbstbezüglichkeit des modernen Subjekts gerade keine natürliche Gegebenheit ist, sondern dass sie im Gegenteil der Effekt von ausgiebigen Erziehungsmaßnahmen und durchaus biopolitisch grundierten Normalisierungstechniken ist. Vgl. Philipp Sarasin, Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914, Frankfurt a.M. 2001.

118 Anselm Haverkamp, Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg, Berlin 2004, 23.

119 Ders., Latenzzeit (wie Anm. 118), 10.

Kommen wir nach diesem Exkurs noch einmal zurück zu Elsens Deutung von Rodins Kunst. Wie wir gesehen haben, hebt der Kunsthistoriker die Sensibilität des Bildhauers für eine empirische Schilderung des menschlichen Körpers und seiner Epidermis als Kernelement seiner künstlerischen Errungenschaften hervor. Für unsere Fragestellung scheint es dabei aber besonders vielsagend, wenn Elsen Rodins oft pathetische Überhöhung des menschlichen Körpers als Schauplatz des tragischen *Fatum* zum Gradmesser für seine Modernität erklärt. Wir sehen also auch hier eine ähnliche übergreifende Deutungsweise, wie sie uns auch in der Karlsruher Ausstellung schon begegnet war: Indem Rodin sowohl die Verpflichtung der klassizistischen Bildhauerei auf einen antiken Normenkanon wie auch die Zitathaftigkeit des bildungsbeflissenen Historismus der Salonskulptur des 19. Jahrhunderts überwunden habe, habe er – so die immer wieder neu variierte Interpretationshypothese – zugleich auch die Natur des Menschen erstmals unvoreingenommen zur Darstellung gebracht. Dass diese Bewertung mit Rodins künstlerischer Strategie, ja mit seinem Verständnis von ›Natur‹ weitgehend übereinstimmen dürfte, soll hier nicht bezweifelt werden. Allerdings möchte diese Studie zu bedenken geben, dass eine solche Auffassung von ›Natur‹, wie sie Rodin dann exemplarisch in seinen skulpturalen Menschenbildern verwirklichen sollte, selbst erst durch rhetorische und diskursive Mittel hervorgebracht worden ist, dass es also ganz entscheidend auch Rodins Interpreten waren, die diesen Zusammenhang erst perspektiviert, wenn nicht gar konstruiert haben. Im Hintergrund von Elsens Aussage steht also nicht nur ein Fundament anthropologischer Annahmen, sondern auch die kunstkritische Debatte zu Rodin selbst, und zwar ohne dass dies eigens betont werden würde. Man findet Überlegungen wie diejenigen von Elsen oder von den Kuratoren der Ausstellung in Karlsruhe schon in der Stilisierung Rodins zum naturalistischen Künstler *par excellence*, wie sie vor allem von dem Kunstkritiker Gustave Geffroy bereits in den 1880er-Jahren vorangetrieben wurde: So wurde Rodin von ihm als ein Künstler charakterisiert, der sich in seinem Wahrhaftigkeitsstreben von der Last akademischer Kunstdoktrinen freigemacht und dabei sein ganzes künstlerisches Schaffen der Erforschung der ›Natur‹ des Menschen verschrieben habe.[120] Blickt man von hier wiederum in die jüngere Rodin-Literatur, zum Beispiel in eine monumentale Monografie von Antoinette Le Normand-Romain aus dem Jahr 2013, so findet man Nachklänge dieser Deutungsperspektiven, die aber von der Kunsthistorikerin nicht so sehr als Sedimentschicht einer historischen Debatte vorgestellt, sondern als eine überzeitlich gültige Einschätzung präsentiert werden, für die Kunstkritiker wie Geffroy oder Literaten wie Rilke lediglich die entscheidenden Stichworte geliefert haben.[121] Wenn es in der vorliegenden Studie also auch um die Mythologeme einer Moderne geht, in die Rodin nicht nur eingeschrieben worden ist, sondern zu deren Entstehung sein Werk und die Debatte darüber wesentlich beigetragen haben, so scheint es sinnvoll, die metatheoretischen Konzepte zu dieser Epoche wenigstens skizzenhaft zu beleuchten.

Doch blicken wir zunächst noch auf einige Forschungsarbeiten zu Rodin, die das Verhältnis des Künstlers zu den Wissenschaften vom Menschen nachdrücklich

120 Vgl. Gustave Geffroy, Auguste Rodin (Faksimile des Katalogtextes von 1889), in: Jacques Vilain (Hg.), Claude Monet – Auguste Rodin. Centenaire de l'exposition de 1889 (Ausstellungskatalog: Paris, Musée Rodin, 14.11.1989–21.01.1990), Paris 1989, 47–84.

121 Vgl. Le Normand-Romain, Rodin (wie Anm. 41), 137f.

thematisiert haben. Seit den späten 1980er-Jahren lässt sich nämlich in der US-amerikanischen und englischsprachigen Forschung zu Rodin, neuerdings auch in Frankreich, ein Umschwung bemerken, der auf solche Problemlagen rund um die drängende Frage nach dem Anthropologischen im Schaffen des Bildhauers reagiert. Fragenkomplexe wie Rodins Bezüge zum psychophysischen Diskurs seiner Zeit haben neben der strikt kunsthistorischen Perspektive andere Zugänge zu dem Bildhauer und seinem kulturellen Umfeld erlaubt, die auch wieder die Frage nach dem Menschen in den Blick geraten ließen – anfangs allerdings eher mit einem sozial- und wissensgeschichtlichen als mit einem bildanthropologischen Akzent. Während bei Elsen der ›Mensch‹ noch das unhintergehbare Maß für die künstlerische Modernität von Rodin abzugeben scheint, zeichnete sich eine Tendenz zur Historisierung wohl erstmals in der Studie *Art-Nouveau in Fin-de-siècle France. Painting, Psychology and Style* von Debora Silverman aus dem Jahr 1989 ab.[122] Die Kunsthistorikerin arbeitete darin nicht nur die biografischen, sondern auch die intellektuellen und ästhetischen Anknüpfungspunkte heraus, die sich zwischen Rodins psychologisierenden Künstlerporträts, etwa in dem Monument für Claude Lorrain (1600–1682), und der jungen Psychologie in Frankreich um Hippolyte Bernheim (1840–1919) und Jean-Martin Charcot (1825–1893) ergeben. Rodin verkehrte im Salon von Charcot und war mit dessen Lehren zur Hysterie vertraut. Den menschlichen Körper habe Rodin daher, so Silverman, in einer neuartigen Weise als »sensitive nervous mechanism« aufgefasst. Rodin habe das eigene Kunstschaffen als eine »external manifestation of the internal world of the nerves, a world of febrile receptivity, relentless activity, and peculiar vulnarability« verstanden.[123] Das Verdienst dieser Studie liegt unter anderem darin, einen Zugang zu Rodins Darstellung des menschlichen Körpers jenseits der modernistischen Ästhetik und der bekannten kunsthistorischen Verlaufskurven aufgezeigt zu haben.

Aus diesem Interesse für Rodins Berührungen mit im weitesten Sinne anthropologischen Fragekomplexen resultierte auch eine Ausstellung, die im Jahr 2008 vom Musée Rodin in Paris unter dem Titel *La Passion à l'œuvre. Rodin & Freud, collectionneurs* ausgerichtet worden war. Sie ermöglichte eine gemeinsame Betrachtung der Sammelleidenschaften von Sigmund Freud (1856–1939) und Rodin für antike Artefakte. Beiden galt die Antike, wie man dem Aufbau ihrer Sammlungen entnehmen kann, nicht so sehr als eine historisch in sich abgeschlossene Epoche, der man sich mit historisierendem oder musealem Blick zu nähern hätte. Vielmehr erblickten sie in den Bildwerken dieser Zeit ein Anschauungsmaterial, wenn nicht sogar Präfigurationen für diejenigen psychologischen und psychosozialen Konflikte, die ihre eigene Zeit umtrieben. In einem Aufsatz des Kataloges stellt der Archäologe Alain Schnapp einen entscheidenden Unterschied zwischen Johann Wolfgang von Goethes (1749–1832) Antikensammlungen und denjenigen von Freud und Rodin fest: Während Goethes Sammlung ein »preuve matérielle d'une curiosité encyclopédique qui englobe toutes les productions de l'humanité« sei und aus ihr somit ein distanziertes, vielleicht sogar ein historisierendes

122 Vgl. Debora L. Silverman, Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology and Style, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1989, 229ff., Digitalisat der Taschenbuchausgabe von 1992 auf Google Books unter URL: https://books.google.de/books?id=BjHMU03epYQC (Zugriff vom 01.01.2017).

123 Vgl. insbesondere das Kapitel zu Rodins Bezügen zum psychologischen Diskurs seiner Zeit: Dies., Art Nouveau (wie Anm. 122), 243ff.

Verhältnis zur Antike spreche, verfolgten die Sammlungen des Psychoanalytikers und des Bildhauers eine gegenläufige Intention. Beide »entendent regarder l'Antiquité de près; ils ne veulent pas d'intermédiaire entre le passé et le présent.«[124] In vergleichbarer Weise zu dem Hamburger Kunsthistoriker Aby Warburg (1866–1929), der in der Antikenrezeption der Renaissance den »Prägrand unheimlichen Erlebens«[125] erkennen wollte, schien die Antike für Freud wie auch für Rodin eine Fundgrube von bildhaften »Pathosformeln« zu sein, deren *sensus anagogicus* gerade die gegenwärtige Zeit wieder wahrzunehmen vermochte. Zwar scheinen sich Freud und Rodin zu Lebzeiten nie unmittelbar begegnet zu sein. Dennoch lässt sich eine sinnfällige Parallele zwischen dem Psychoanalytiker und dem Bildhauer ausmachen: Wie Freud war es auch Rodin darum zu tun, den Menschen und seinen anthropologisch-historischen Ort neu zu bestimmen. Auch in dieser Ausstellung richtete sich das Interesse an Rodin also nicht auf seine Eigenschaft, ein Hauptprotagonist der kunsthistorischen Entwicklung um 1900 zu sein, sondern er wurde vielmehr als Vertreter einer intensiv betriebenen Suchbewegung nach der Beschaffenheit des Gattungswesens Mensch vorgestellt. Ausstellungen wie diese lassen uns mehr denn je erkennen, dass man Rodin nicht nur hinsichtlich seines eigenen Werks, sondern auch im Blick auf seine tatsächlichen Lebensvollzüge als eine Verkörperungsfigur dieser historischen Epoche verstehen kann. So wie der Künstler in seinem Schaffen die anthropologische, aber auch historische Verfasstheit des Menschen in der Moderne erkundete, so scheint nun die Kunstgeschichte eine vergleichbare Bewegung zu vollziehen und das Künstlersubjekt Rodin selbst einer Historisierung zu unterziehen.

3.2 (An-)Ordnungen der Moderne

Nun ist »die Moderne«, wenn man sie begriffsgeschichtlich untersucht, freilich selbst schon ein semantisch vielschichtiges Konzept. Ihre Bedeutung kann man daher mit Gewissheit nur aus den je spezifischen Verwendungsweisen in einem bestimmten Kontext rekonstruieren. Dennoch dürfte eine erste Charakterisierung ihrer Funktionen schon an dieser Stelle sinnvoll sein, nicht zuletzt, um die Reichweite der Diskussionen über Rodin zumindest anzudeuten. Seit der Querelle des anciens et des modernes, die in Frankreich im Umkreis der Académie française seit den späten 1680er-Jahren ausgetragen wurde, wurde der Begriff meist so verwendet, dass er einen historischen Bruch mit dem bisher Gültigen zu markieren erlaubte. »Modern« war somit ein Bestimmungsinstrument zur Diagnose der Andersartigkeit der Gegenwart gegenüber einer Vergangenheit, die sich historisch, philosophisch, epistemisch oder ästhetisch vom Späteren

124 Alain Schnapp, Le plaisir de l'Antique et les pierres qui crient, in: Bénédicte Garnier (Hg.), La Passion à l'œuvre. Rodin & Freud collectionneurs (Austellungskatalog: Paris, Musée Rodin, 15.10.2008–22.02.2009), Paris 2008, 11–34, hier 14.

125 Aby Warburg, Einleitung, in: Ders., Der Bilderatlas Mnemosyne (Aby Warburg, Gesammelte Schriften. Zweite Abteilung II/1), Studienausgabe, hg. von Horst Bredekamp/Michael Diers, Berlin 2000, 3–6, hier 3.

unterschied.[126] Spätestens seit der sogenannten »Sattelzeit« um 1800 wurde ihr jedoch auch zunehmend eine genuin prognostische Qualität zugesprochen. Das hat unmittelbar mit dem Wandel der historischen Zeitvorstellungen zu tun gehabt, die der Historiker Reinhart Koselleck (1923–2006) in dieser Epoche festmachte: Als man begonnen hatte, die Gegenwart vor dem Hintergrund einer nunmehr als offen und unbestimmt wahrgenommenen Zukunft zu sehen, wurde sie verstärkt auch im Modus einer vergangenen Zukunft beschrieben.[127] Charles Baudelaires (1821–1867) Ausdeutung der »modernité« trieb dieses neue Verständnis noch weiter. Für unsere Perspektive markiert er deshalb eine entscheidende Schwelle. Unter »modernité« verstand Baudelaire nicht nur ein Wissen um die Neuartigkeit der Gegenwart gegenüber der Vergangenheit, sondern er sah darin auch das aufkeimende Bewusstsein einer Historizität der eigenen Epoche, also ein Wissen um das zukünftige Historisch-Werden der Gegenwart, über die man daher schon in der Zeitform der vollendeten Zukunft nachdenken konnte.[128] Dieser geschichtsphilosophischen Pointe hat sich auch Jürgen Habermas (geb. 1929) in seiner heute noch unverzichtbaren, wenn auch mitunter kritisch diskutierten Vorlesungsreihe *Der philosophische Diskurs der Moderne* zugewandt, die im Jahr 1985 erschienen ist. Wie Habermas zeigt, erlangt die Modernität für Baudelaire ihr spezifisches Profil nicht mehr ausschließlich aus ihrer Opposition zu einer vorangegangenen Epoche, von der sie sich kurzerhand abgestoßen und befreit habe:

> Die Aktualität kann sich allein als Schnittpunkt von Zeit und Ewigkeit konstituieren. Mit dieser unmittelbaren Berührung von Aktualität und Ewigkeit entreißt sich die Moderne zwar nicht ihrer Hinfälligkeit, aber der Trivialität: in Baudelaires Verständnis ist sie darauf angelegt, daß der transitorische Augenblick als die authentische Vergangenheit einer künftigen Gegenwart Bestätigung finden wird. Sie bewährt sich als das, was einmal *klassisch* sein wird; »klassisch« ist nunmehr der »Blitz« des Aufgangs einer neuen Welt, die freilich keinen Bestand haben wird, sondern mit ihrem ersten Auftritt auch schon ihren Zerfall besiegelt.[129]

Aufbauend auf solchen Überlegungen, aber auch in kritischer Distanz dazu, hat sich in den neueren Kulturwissenschaften seit einigen Jahren verstärkt die Überzeugung durchgesetzt, dass das Konzept der »Moderne« und dessen verschiedene Derivate (Antimoderne, Postmoderne) nicht nur mehr oder weniger eindeutige Epochenkategorien sind, über deren Anfangs- und Endpunkte man verhandeln müsste. Im Gegenteil müsse »die Moderne« auch als eine Erzählform bzw. ein Narrativ aufgefasst werden, durch das eine Kultur ihre eigene historische Selbstverortung betreibt. Der für die Theorie der Postmoderne ausgesprochen einflussreiche Philosoph und Literaturtheoretiker Fredric Jameson (geb. 1934) zum Beispiel gibt zu bedenken, dass es sich bei der

126 Vgl. Cornelia Klinger, Artikel »Modern/Moderne/Modernismus«, in: Karlheinz Barck (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden, Bd. 4, Stuttgart 2002, 121–160, hier 125ff.

127 Vgl. insbesondere: Reinhart Koselleck, Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a.M. 1979, 67ff.

128 Vgl. Charles Baudelaire, Der Maler des modernen Lebens, in: Ders., Der Künstler und das moderne Leben. Essays, Salons, intime Tagebücher, hg. von Henry Schumann, Leipzig 1994, 290–320, hier 301f., Transkripiton des französischen Originaltextes auf Wikisource unter URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Peintre_de_la_vie_moderne (Zugriff vom 03.02.2017).

129 Habermas, Diskurs der Moderne (wie Anm. 8), 18.

»Moderne« in erster Linie um eine Form des Strukturierens und Erzählens von Zeitabläufen handelt. Wenn man ihre Funktionsweise und ihre tatsächliche Erscheinungsweise in Form von geschriebenen Texten beim Wort nimmt, so erweise sie sich letztlich als eine rhetorische Trope. Durch den Einsatz der Trope »Moderne« können (nicht nur) Historiker einen Anfang setzen, eine zeitliche Logik von Ereignissen konstruieren, Entstehungsgeschichten erzählen und Zukunftserwartungen wecken: »Moderne« kleidet also historische Zeit in erzählbare Sequenzen ein. Zugespitzt formuliert, wird durch die Verwendung dieser Trope im Sinne einer performativen Selbsteinsetzung das, was sie eigentlich nur beschreiben möchte, mit einer geradezu realhistorischen Wirksamkeit ausgestattet:

> Gewiß kann die Trope »Modernität« in jenem Sinn als selbstreferentiell, wenn nicht sogar als performativ betrachtet werden, da ihr Erscheinen das Auftauchen einer neuen Art von Figur bezeichnet. Darin bricht sie entscheidend mit früheren Figuralitätsformen, insofern sie ein Zeichen eigener Existenz ist, ein Signifikant, der sich selbst anzeigt und dessen Form gerade sein Inhalt ist. »Modernität« ist dann als Trope selbst ein Zeichen der Modernität an sich. Gerade der Begriff der Modernität ist dann selbst modern und dramatisiert seine eigenen Ansprüche. Oder, um es umgekehrt zu formulieren, wir können sagen, daß das, was als eine Theorie der Modernität bei allen bislang erwähnten Autoren gilt, selbst kaum mehr ist als die Projektion ihrer eigenen rhetorischen Struktur auf die Themen und den fraglichen Inhalt; die Theorie der Modernität ist nicht viel mehr als eine Projektion der Trope selbst.[130]

Zu den wesentlichen Struktureigenschaften dieser Trope zählt es einerseits, dass sie dem Bedürfnis nach einer Periodisierung der Zeiträume entgegenkommt. Zum anderen erlaubt sie, im Kontext ganz verschiedener Ereignisse oder Phänomene einen Anfangsmoment zu beschreiben. Damit einher geht die Auffassung, dass man unter »Moderne« nicht so sehr eine festgesetzte Epoche versteht, sondern einen Prozess des kontinuierlichen Über- und Umschreibens von früheren Deutungsentwürfen der historischen Zeit:

> Wenn man sich dem neueren Denken und Schreiben nähert, dann schließt die Behauptung, dieses oder jenes sei »modern«, im Allgemeinen tatsächlich ein Umschreiben der bereits vorhandenen und zur konventionellen Erfahrung gewordenen Narrative der Modernität selbst mit ein. Meiner Meinung nach sind dann alle jene Charakteristika, auf die man sich allgemein als Möglichkeiten beruft, um das Moderne festzustellen – Selbstbewußtsein oder Reflexivität, größere Aufmerksamkeit auf Sprache oder Vorstellung, die Materialität der gemalten Oberfläche usw. – selbst bloße Vorwände für das Umschreiben und dafür, den Effekt des Erstaunens und die geeignete Überzeugung für die Wahrnehmung eines Paradigmawechsels abzusichern. Das heißt nicht, daß diese Charakteristika oder Themen fiktiv oder unwirklich sind; es bekräftigt nur den Vorrang des Umschreibeverfahrens vor den angeführten Einsichten der historischen Analyse.[131]

130 Jameson, Mythen (wie Anm. 5), 40.
131 Ders., Mythen (wie Anm. 5), 42.

Ein solches Verständnis der Moderne als einer Form der Narrativierung von Ereignissen, Abläufen und Kausalzusammenhängen kann an einem Beispiel, dem sich ein späteres Kapitel en détail widmen wird, illustriert werden. Sowohl für Rainer Maria Rilke (1875–1926) als auch für Georg Simmel (1858–1918) galten die Gesten und Gebärden der Rodinschen Skulpturen als eine enorme Herausforderung, vielleicht sogar als die eigentliche Provokation ihres deutenden Zugriffs. Während Rilke die Modernität der Rodinschen Gebärdensprache darin erkennen wollte, dass in ihnen eine vermeintlich verlorene Unmittelbarkeit des menschlichen Leibes nach jahrhundertelanger zivilisationsgeschichtlicher Überformung wieder ans Licht gekommen sei, sprach sich Simmel in gegenläufiger Weise dafür aus, dass das von ihm so benannte »Bewegungsmotiv« eher als Zeichen einer an die Oberfläche der Skulptur dringenden psychologischen Innerlichkeit zu lesen sei, als Signatur eines geschichtlichen Prozesses mithin, der durch die kulturellen Errungenschaften der Moderne immer weiter vorangetrieben worden war und der mit Rodin an einen vorläufigen Höhepunkt der Verfeinerung gelangt sei. Simmels Rodin-Deutung, die er über mehrere Essays hin immer wieder variiert und auch radikalisiert hat, gibt sich so auch als Versuch einer Umschrift der dominanten Lesart von Rilke, als Akt einer rhetorischen Überbietung seines einstigen Schülers, zu erkennen. Bereits an dieser Stelle lassen sich somit einige Fragekreise skizzieren, die in den nachfolgenden Kapiteln immer wieder auftauchen werden: Verweist Rodins Werk, wie Simmel meinte, auf einen unüberbietbaren Endpunkt einer historischen Entwicklung oder markiert es eher im Sinne Rilkes einen radikalen Bruch mit der Vergangenheit, da es in einer archaisierenden Rückwärtsbewegung verborgene Schichten der menschlichen Erfahrung wieder freisetzt? Wie steht die Behauptung der Modernität von Rodins Werken zu der Tatsache, dass zahlreiche seiner Skulpturen und Plastiken in ihrem symbolistisch-pessimistischen Grundton zum optimistischen Fortschrittsdenken der Troisième République quer stehen? Und schließlich: Ist es überhaupt möglich, mit den Mitteln der Sprache die Logik eines bildhauerischen Œuvre zu erfassen, wenn dieses seine Autonomie gegenüber dem Zugriff durch die Sprache mit Verfahren symbolistischer Verflüssigung von Imagination und Realität immer wieder behauptete und skulptural inszenierte?

Kommen wir vor dem Hintergrund solcher Problemlagen noch einmal zurück zu Fredric Jameson: Wie wir gesehen haben, unterscheidet sich dessen geradezu nominalistischer Zugriff auf die Moderne-Problematik in prägnanter Weise von den Überlegungen Jürgen Habermas' oder auch Reinhard Kosellecks, insofern diese an der inhaltlichen Beschreibungskraft des Begriffes »Moderne« festhalten. Während Habermas die Moderne als ein noch »unvollendetes Projekt« der Aufklärung retten wollte, das seiner Ansicht nach neokonservativen Umdeutungen (Joachim Ritter) und postmodernen Auswüchsen (Friedrich Nietzsche, Michel Foucault, Jacques Derrida) zum Trotz immer noch einem erfolgreichen Ende zugeführt werden könne, richtete Koselleck sein Augenmerk verstärkt auf die Frage nach der veränderten, weil beschleunigten Zeitwahrnehmung der Gesellschaft seit der Französischen Revolution. Wenn Jamesons Kritik an solchen Ansätzen darauf hinausläuft, dass diese zu wenig beachtet hätten, inwiefern jede philosophische oder historische Positionsbestimmung der »Moderne« in Form von Erzählungen statthat, dann erinnert sein Vorschlag zumindest indirekt an Hayden Whites (geb. 1928) Projekt einer Analyse der Geschichtsschreibung unter

literarischen Gesichtspunkten. White hat am Beispiel der großen historiografischen Erzählungen des 19. Jahrhunderts, wie sie von Jules Michelet (1798–1874), Leopold von Ranke (1795–1886), Alexis de Tocqueville (1805–1859), Jacob Burckhardt (1818–1897), Karl Marx (1818–1883), Friedrich Nietzsche und Benedetto Croce (1866–1952) vorgelegt worden sind, untersucht, wie umfassend sich die Darstellungen historischer Abläufe und Kausalitäten – ungeachtet des Gebots der Faktentreue und des Strebens nach Objektivität – auf poetisch-literarische Formen beziehen, wie sie der Roman, die Tragödie, die Komödie oder die Satire darstellen. Diese stünden, so White, selbst wieder in einem engen Dialog mit den rhetorischen Tropen der Metapher, der Metonymie, der Synekdoche und der Ironie:

> Es ist öfter gesagt worden, das Ziel des Historikers sei es, die Vergangenheit zu erklären, indem er die »Geschichten«, die in den Chroniken verborgen liegen, »findet«, »erkennt« oder »entdeckt«, und der Unterschied zwischen »Historie« und »Fiktion« bestehe darin, daß der Historiker seine Geschichten »finde«, während z.B. der Romancier die seinen »*er*finde«. Diese Vorstellung verschleiert jedoch, in welchem Ausmaß die »Erfindung« auch die Arbeit des Historikers prägt. Ein und dasselbe Ereignis kann als jeweils verschieden bewerteter Bestandteil in unterschiedlichen historischen Geschichten fungieren, je nach der Rolle, die man ihm in einer spezifischen motivischen Kennzeichnung der Gruppe, zu der es gehört, zuweist.[132]

Wenn Jamesons und Whites Einlassungen für diese Studie wichtige Eckpfeiler sind, so vor allem deshalb, weil vor dem Hintergrund ihrer Überlegungen auch die Debatte zu Rodin nicht mehr bloß ein kunstkritischer und später kunsthistorischer ›Resonanzkörper‹ zur eigentlichen skulpturalen Kunstproduktion ist. Sie leistet weit mehr als bloß ein vertieftes Verständnis der zeitbedingten Wahrnehmung von Rodins Skulpturen und Plastiken. Daher sollen in der Rekonstruktion dieser Debatte die unterschiedlichen Formen der Narrativierung in den Blick genommen werden, durch die Rodins Werk und seine Person erst zu emblematischen Figuren der Moderne gemacht worden sind. Für ein solches Unterfangen empfiehlt es sich, als methodischen Rahmen ein rezeptionsgeschichtliches Modell zu wählen. Dass jedoch die klassische Form von Rezeptionsgeschichte einem so problematischen kunsthistorischen ›Fall‹ wie Rodin kaum gerecht werden kann, soll im weiteren Verlauf dieses Kapitels näher geklärt werden.

3.3 Kontingenzerfahrungen und Rezeptionsgeschichten

Rodin hat sich über sein eigenes Werk meist nur in Form von allgemeingültigen Aussagen oder Aphorismen geäußert. Über die Darstellung von Bewegung in der Skulptur und Plastik – immerhin ein Thema, aus dem nachfolgende Kritikergenerationen einen zentralen Reflexionsort für die Frage der Modernität des Bildhauers entwickelt haben – sind zum Beispiel folgende Gedanken überliefert: »Kunst ohne Leben ist undenkbar. Wenn ein Bildhauer Freude, Schmerz, kurz irgendeine Leidenschaft darstellen will, so

132 Hayden White, Metahistory: Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa, aus dem Amerikanischen von Peter Kohlhaas, Frankfurt a.M. 1991, 20.

wird er uns nur ergreifen, wenn er zunächst die Wesen, die er meißelt, zu unmittelbarem Leben erstehen läßt.«[133] Diese (vom Künstler wohl auch kalkulierte) Zurücknahme in der theoretischen Durchdringung seines eigenen Werks tat jedenfalls den kunstkritischen, später auch kunsthistorischen Diskussionen keinen Abbruch – im Gegenteil. Und man sollte sie auch nicht als mangelndes Interesse des Künstlers an seiner öffentlichen Wirkung missverstehen. Im Rodin-Archiv in Paris kann man die vom Künstler und seinen Sekretären angelegten Pressemappen studieren, in denen sorgfältig Ausstellungsbesprechungen, Werkskritiken und journalistische Kommentare zum Œuvre gesammelt worden sind. Man geht daher sicher nicht fehl, wenn man behauptet, dass Rodin ein in hohem Maße medienbewusster Künstler war, der die künstlerisch-ästhetische Debatte um sein Werk aufmerksam verfolgte, ja sie sogar durch seine mehr oder weniger bewusste Zurückhaltung zu lancieren und mitzugestalten wusste.[134]

Rodins eigene, zeitweise berechtigte Sorge um den öffentlichen Nachruhm spricht auch aus seinem an Paul Gsell im Jahr 1911 diktierten sogenannten *Testament*. Darin wandte sich der Bildhauer an die junge Generation von Künstlern, um ihnen wohlmeinende Ratschläge für die bildhauerische Praxis, aber vor allem für die strategische Planung einer gelingenden Künstlerkarriere zu geben. Dass er in diesem Bereich selbst auch schmerzhafte Erfahrungen machen musste, lässt sich aus diesen Zeilen, so sehr sie auch rhetorisch stilisiert erscheinen mögen, deutlich ablesen:

> Si votre talent est neuf, vous ne compterez d'abord que peu de partisans et vous aurez une foule d'ennemis. Ne vous découragez pas. Les premiers triompheront: car ils savent pourquoi ils vous aiment; les autres ignorent pourquoi vous leur êtes odieux; les premiers sont passionnés pour la vérité et lui recrutent sans cesse de nouveaux adhérents; les autres ne témoignent d'aucun zèle durable pour leur opinion fausse; les premiers sont tenaces, les autres tournent à tous les vents. La victoire de la vérité est certaine.[135]

Der für Rodin so typische, ebenso selbstbewusste wie apodiktische Tonfall dürfte heutigen Lesern eher anachronistisch anmuten. Dessen ungeachtet fällt bei der Lektüre dieser Zeilen aber auf, wie sehr sich Rodin über die konkreten Abhängigkeitsverhältnisse bewusst gewesen sein musste, innerhalb derer er einerseits agieren konnte, denen er als Künstler in einer ausdifferenzierten Gesellschaft andererseits aber auch rückhaltlos ausgeliefert war. Man denkt freilich auch hier zuerst an die immer noch anwachsende Deutungsmacht der Kunstkritiker, die die öffentliche Meinung wortgewaltig zu beeinflussen verstanden[136]; die Riege der Kunsthistoriker, die sich zu Rodins Zeiten noch sehr zaghaft mit den Gegenwartskünsten auseinandergesetzt haben, dürften dagegen für den Bildhauer als bestimmender Einflussfaktor für die Karriereplanung

133 Rodin, Die Kunst (wie Anm. 82), 49f.

134 Dies unterstreicht auch eine der besten Kennerinnen von Rodins Biografie, Ruth Butler: »Rodin read everything he could, and he often responded either by changing something or by reinforcing what he felt the critics he most respected favored in his work. Conversations with writers were critical experiences for Rodin, and they substantially influenced his life and his work.« Ruth Butler (Hg.), Rodin in Perspective, Englewood Cliffs 1980, 1.

135 Rodin, L'Art (wie Anm. 82), 11f.

136 Vgl. für die Frage nach dem Verhältnis von Kunstkritiker und Künstler die wichtige Studie von: Dario Gamboni, La Plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature, Paris 1988.

weniger bedeutsam gewesen sein. Vielleicht schimmert etwas von Rodins Wissen um die unumgängliche Prekarität der eigenen Künstlerkarriere in dem fotografischen Porträt von William Elborne (Abb. 5, früher wurde auch Jessie Lipscomb als Fotografin genannt) aus dem Jahr 1887 hindurch, wenngleich solche Überlegungen freilich bis zu einem gewissen Grad spekulativ bleiben müssen: Der Bildhauer erscheint darin in einem Spiegel als Halbfigurenporträt; dahinter sehen wir die Gipsversion des *Höllentors,* das schon damals den Status eines künftigen Chef d'Œuvre eingenommen hat. In Rodins Gesicht scheint sich eine höchst ambivalente Mischung aus selbstgewissem Ernst und lauernder Aufmerksamkeit abzuzeichnen, ganz so als wolle der Künstler unsere Reaktion auf den Eindruck seines wohl wichtigsten Werks prüfen. Die Verschmelzung des Künstlers mit seinem monumentalen Hauptwerk jedenfalls rückt bereits zu diesem frühen Zeitpunkt das Bild des Künstlers in eine im doppelten Sinne ›reflexive‹ Perspektive ein: Durch die Rahmung des Bildhauers in einem Spiegel lässt sich dessen Porträt sowohl als eine kalkulierte Form der Selbstspiegelung lesen als auch als Signum einer kritischen Selbstbefragung. In der *Mise en scène* dieses Porträts scheint der Fotograf eine solche Lesart zumindest nicht verhindert haben zu wollen.

Wie auch immer man diese so andeutungsreiche Künstlerinszenierung lesen möchte, festzuhalten bleibt, dass Rodin in seinem Rat an die junge Künstlergeneration versucht, das höchst beunruhigende, weil untilgbare Moment der Ungewissheit in der Karriereplanung zumindest rhetorisch einzuhegen. Schon aus Gründen der Selbstvergewisserung – und aus eigener, wohl auch leidvoller Erfahrung – spricht sich Rodin dafür aus, als junger Künstler früh schon einen unerschütterlichen Glauben an die zeitüberdauernde Überlegenheit der eigenen Position zu entwickeln. Zwischen den Zeilen gibt sich sein Rat daher als Form der Rede im Modus der vergangenen Zukunft zu erkennen: Der Sieg der künstlerischen Wahrheit wird in dem Maße gewiss sein, wie er in der Zukunft stattgefunden haben wird. So stilisiert der Bildhauer Durchsetzungskämpfe, die in dieser Form erst im *Dealer-Critic-System* unter den Bedingungen der Avantgarde durchzustehen waren, zu einem ewigen Agon, in dem Siegesgewissheit zur selbsterfüllenden Prophezeiung avanciert.

Rodins Ratschläge offenbaren also auch ein aporetisches Moment. Denn wenn der Sieg der Kunst im Wechselspiel von wohlgesinnter Anerkennung und vernichtender Kritik schon im Voraus gewiss wäre, so wäre die Kunstkritik als Institution der Förderung von Künstlerkarrieren schlicht überflüssig: Warum für oder gegen einen Künstler eintreten, wenn die nachfolgenden Generationen ohnehin dessen historische Bedeutung anerkennen werden? Diesen pathetisch als testamentarisch deklarierten Aussagen des Künstlers und Propheten des längst Gewussten will diese Untersuchung Rechnung tragen, insofern sie den kaum zu überschätzenden Anteil der historischen Interpretations*praxis* in der inszenierenden Gestaltung der Künstlerkarriere und darüber hinaus in den Blick nimmt. Aus den oben genannten Überlegungen heraus weicht die hier unternommene Darstellung aber in einem entscheidenden Detail von Rodins vorausgreifender Erfolgsbekundung ab: Zumindest probeweise blendet sie die *post festum* geäußerte Gewissheit des Bildhauers, dass die Zukunft seinem künstlerischen Handeln Recht geben wird, aus, obwohl das natürlich eine Gewissheit ist, die wir aus unserer retrospektiven Perspektive teilen müssen. Das von Rodins Konstruktion getilgte und von der kunsthistorischen Forschung meist nicht weiter beachtete Moment der *Kontingenz*



Abbildung 5: William Elborne, Rodin im Spiegel vor der Gipsversion des *Höllentors*, 1887, Fotografie, Paris, Musée Rodin [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Jean de Calan].

seines künstlerischen Ruhmes lässt sich so für die historiografische Darstellung wieder geltend machen. Diese Perspektive kann den Blick für die wechselvollen rhetorischen Strategien, mit denen verschiedene Generationen für Rodin und seine Kunst eintraten, schärfen. Zugleich kann sie die Sicht dafür öffnen, durch welche argumentativen Züge und Strukturen Rodins Interpreten die Bedeutung seiner Werke an die jeweils zeitgenössischen Bedingungen der künstlerischen Produktion und Rezeption angepasst haben.

In methodischer Hinsicht greift diese Studie daher Ansätze der Rezeptionsgeschichte auf, wobei sie jedoch einen anderen Weg einschlägt als deren klassische Variante es vorgeführt hat. In der Konstanzer rezeptionsgeschichtlichen Perspektive, wie sie der Romanist Hans Robert Jauß (1927–1991) prominent vertreten hat, galt die Debatte um einen Literaten bzw. einen Künstler und seines Werks tendenziell als die schrittweise Einlösung eines bereits im Kunstwerk angelegten »Sinnpotenzials«, mithin als nachträgliche Entfaltung von Verstehensschichten, die gleichsam keimartig im Werk bereits verborgen lagen. Die Rezeptionsgeschichte unterscheidet sich dabei von rezeptionsästhetischen Modellen, die nach den im literarischen Text bzw. im Kunstwerk eingelagerten Potenzialen der Lektüre, also nach den »Leerstellen« (W. Iser, W. Kemp) eines Kunstwerks suchen, die das Betrachterverhalten und somit auch die Verstehensweisen

bereits implizit vorstrukturieren.[137] Der Gründungstext der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsgeschichte ist Jauß' berühmte Konstanzer Antrittsvorlesung mit dem Titel *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* aus dem Jahr 1967. Darin umriss der Romanist das Projekt einer Literaturgeschichtsschreibung, die der Produktions- und Darstellungsorientierung sowohl formalistischer als auch marxistischer Schulen zu entkommen suchte, indem sie einen bis dahin vernachlässigten Faktor in die Analyse des Werks mit einbezog, nämlich den historischen sowie auch jeweils gegenwärtigen Leser als »geschichtsbildende[r] Energie«.[138] Jauß' Interesse richtete sich also nicht auf das literarische Werk als »für sich bestehendes Objekt« oder als ein »Monument, das monologisch sein zeitloses Wesen offenbart«. Ihn interessierte dagegen die »immer erneute Resonanz der Lektüre«[139] durch das zeitgenössische Publikum und die jeweils nachfolgenden Generationen von Interpreten. Um der Gefahr zu entgehen, in eine traditionelle Literatursoziologie zurückzufallen, die lediglich die sich wandelnden Geschmackskulturen nachzeichnen würde, rückte Jauß emphatisch den Rezeptionsprozess selbst in den Blick. Dieser spannt sich für ihn im Sinne einer wechselseitigen Dialektik von ästhetischen Erwartungen und ihrer innovativen Durchkreuzung in der Trias von Autor, Werk und Publikum aus. Jauß richtete also den Blick auf das historische Wechselspiel von »Systementfaltung und Systemkorrektur« bzw. – im Rückgriff auf eine nicht zufällig an Hans Georg Gadamer (1900–2002) erinnernde Terminologie – von »Horizontstiftung und Horizontveränderung«:

> Der Idealfall der Objektivierbarkeit solcher literarhistorischen Bezugssysteme sind Werke, die den durch eine Gattungs-, Stil- oder Formkonvention geprägten Erwartungshorizont ihrer Leser erst eigens evozieren, um ihn sodann Schritt für Schritt zu destruieren, was durchaus nicht nur einer kritischen Absicht dienen, sondern selbst wieder poetische Wirkungen erbringen kann.[140]

Obwohl Jauß in seiner Antrittsvorlesung vielfach gegen Gadamers Kunstbegriff polemisierte, da dieser für ihn zu sehr an der Norm des zeitlos Klassischen und an einer traditionellen Mimesisästhetik orientiert war[141], hielt er am Begriff des wirkmächtigen Werkes und somit auch an ästhetischen Wertunterschieden zwischen literarischen Werken fest. Laut Jauß sind solche Wertunterschiede nicht nur entscheidend für eine Kanonisierung, sondern sie fordern diese regelrecht ein – nun freilich erweitert durch eine selbstbewusst modernistische Ästhetik, die neben Geistesheroen wie Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) auch einen genuin Modernen wie Gustave Flaubert (1821–1880)

137 Vgl. für diese übergreifende methodologische Frage auch das Schlusskapitel dieser Studie. Vgl. zudem: Hans Robert Jauß, Lemma Rezeption, Rezeptionsästhetik, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 8., Basel 1992, 996–1004. Vgl. zudem: Wolfgang Iser, Die Appellstruktur der Texte, in: Rainer Warning (Hg.), Rezeptionsästhetik, München 1994, 228–252. Sowie: Wolfgang Kemp, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, in: Ders. (Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1999, 7–28.

138 Hans Robert Jauß, Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, in: Rainer Warning (Hg.), Rezeptionsästhetik, Theorie und Praxis, München 1975, 126–162, hier 127, URL: http://www.romanistik.uni-freiburg.de/reiser/einf_jauss.pdf (Zugriff vom 01.01.2017).

139 Ders., Provokation (wie Anm. 138), 129.

140 Ders., Provokation (wie Anm. 138), 132.

141 Näheres zu Gadamers Hermeneutik im Widerstreit mit dekonstruktiven Lektüreverfahren findet sich im Kapitel zu Rosalind Krauss.

als einen »horizontverändernden« Schriftsteller anerkennen wollte. Das Kriterium zur Bemessung der ästhetischen Qualität eines Werkes wird nun in dessen Fähigkeit gesehen, »dem rezipierenden Bewußtsein« eine »Umwendung auf den Horizont noch unbekannter Erfahrung« abzuverlangen und somit eine »ästhetische Distanz« zum Bereich der »Unterhaltungskunst« zu markieren.[142] Am Unterschied von Flauberts *Madame Bovary* (1856) und dem heute weniger bekannten Roman *Fanny* (1858) von Ernest Feydeau (1821–1873) macht Jauß sodann diese ästhetische Differenz fest: Während beide Romane das Thema des Ehebruchs in der bürgerlichen Welt des 19. Jahrhunderts behandeln, sei Feydeaus Roman beim zeitgenössischen Publikum aufgrund seiner »blumigen« Erzählform »im eingängigen Ton eines Bekenntnisromans«[143] anfangs ausgesprochen positiv aufgenommen worden. Flauberts Werk dagegen hat, wie man weiß, einen handfesten Skandal provoziert, nicht zuletzt aufgrund seiner radikal neuartigen narrativen Techniken. Das Publikum sei, vereinfacht gesprochen, für Flauberts revolutionäre Prosa einfach noch nicht bereit gewesen. Es musste vielmehr erst langsam, durch allmähliche Gewöhnung zu einer Wertschätzung dieses Romans erzogen werden. Es sind Beispiele wie dieses, die den methodischen Zuschnitt der frühen Rezeptiontheorie und ihr Festhalten an einem emphatischen Werkbegriff deutlich werden lassen. Das Rezeptionsschicksal eines Werkes wird im Jaußschen Theorieentwurf weniger als eine Form von umdeutender Re-Lektüre als vielmehr im Sinne einer schrittweisen Einlösung eines im Werk bereits angelegten Bedeutungskerns durch die rezipierende Leserschaft begriffen:

> Das »Urteil der Jahrhunderte« über ein literarisches Werk ist mehr als nur »das angesammelte Urteil anderer Leser, Kritiker, Zuschauer und sogar Professoren«, nämlich die sukzessive Entfaltung eines im Werk angelegten, in seinen historischen Rezeptionsstufen aktualisierten Sinnpotentials, das sich dem verstehenden Urteil erschließt, sofern es die »Verschmelzung der Horizonte« in der Begegnung mit der Überlieferung kontrolliert vollzieht.[144]

Demgegenüber scheint es aber für die Rekonstruktion des Deutungsschicksals von Rodin und seinem Werk vielversprechender, die Handlungsmacht der Interpreten und die diskursive Eigendynamik des Deutungsprozesses stärker zu akzentuieren. Schließlich lösten Rodins Interpreten im deutenden Nachvollzug der Werke und in den Prozessen der Stilisierung des Künstlersubjekts nicht nur auf einer sprachlich-diskursiven Ebene nachträglich ein, was im Kunstwerk *in nuce* schon vorgegeben war, sondern sie produzieren zugleich im Akt der Deutung eine Art von symbolischem Überschuss, der Rodins künstlerische Intentionen immer schon übersteigt. Eine solche Umperspektivierung von rezeptionsgeschichtlichen Überzeugungen ist freilich in der Forschungsdiskussion bereits zur Überlegung gekommen: In einem kritischen Rückblick auf die Konstanzer Rezeptionstheorien und ihren vermeintlichen Bedeutungsverlust durch die radikaleren Positionen des französischen und US-amerikanischen Dekonstruktivismus hat sich Rainer Warning für eine Revision der Rezeptionsgeschichte im Ausgang einer

142 Jauß, Provokation (wie Anm. 138), 133.
143 Ders., Provokation (wie Anm. 138), 136.
144 Ders., Provokation (wie Anm. 138), 136f.

dekonstruktivistischen Theorie ausgesprochen, die den – auch für diese Arbeit – entscheidenden methodischen Vorteil mit sich bringt, dass sie die latente Tendenz zur Teleologie, wie sie sich immer noch in Jauß' Lektürebegriff abzeichnet, durch eine an Jacques Derridas (1930–2004) Philosophie geschulte Betrachtungsweise des kontinuierlichen Aufschubs der Bedeutungsfindung ersetzt:

> Ich substituiere die Jaußsche Dialogik von Einst und Jetzt durch eine je neue Befragung, die sich bei keiner Antwort beruhigen kann, weil alle Antworten ihrerseits immer schon und immer nur Projektionen des Fragenden sind. Damit aber gebe ich auch Jaußens Konzept des gelingenden Dialogs preis, weil er ja doch letztlich nur eine Metapher ist. Der Text kann nicht antworten auf Fragen. Alle Fragen, ich wiederhole es, sind Projektionen des fragenden Lesers und insofern immer nur vermeintliche Antworten. Preisgeben würde ich damit schließlich auch Jaußens Konzept der Rezeptionsgeschichte als der sukzessiven Entfaltung eines ursprünglichen Sinnpotentials.[145]

Auch im Bereich der kunsthistorischen Methodenreflexion sind bereits Versuche einer Analyse von kunsthistorischen Denkstilen unternommen worden, die sich an rezeptionsgeschichtliche Modelle anlehnen. Thomas Zaunschirm beispielsweise hat die eingängige These aufgestellt, dass kunsthistorische Methoden auffallend oft mit den jeweiligen künstlerischen und ästhetischen Aspekten der analysierten Werke bis zu einem gewissen Grad korrelieren. Für Zaunschirm ist es keine Marginalie, dass zum Beispiel Erwin Panofsky (1892–1968) seine Methode der ikonografischen Entschlüsselung an anspielungsreichen Werken der niederländischen Gotik sowie der nord- und südalpinen Renaissance entwickelt hat oder dass Svetlana Alpers (geb. 1936) Analyse unterschiedlicher Wahrnehmungs- und Erzähltraditionen an der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts geschult ist:

> Wenn man Interpretationen ansieht, von wem sie stammen, dann erkennt man ihre Handschriften, wie bei literarischen Texten. Sie werden zum Objekt einer ästhetischen Wertung. Daß dabei die Kriterien sich nicht immanent auf Formalismen beschränken, sondern auch die Ästhetik von Gedanken, Ideen, Beweisführungen und Schlüssen umfassen, ermöglicht einen anderen Blick auf dieses Schrifttum, das meist auf seinen Nutzen, seine Forschungsergebnisse reduziert wird. […] Was heißt das aber? Die überraschende Antwort liegt in einer Umkehrung: nicht die Methode eines Forschers steckt die Möglichkeiten einer Interpretation ab, sondern das interpretierte Werk ist typisch für denjenigen, der es sich wählt.[146]

Damit beschreibt Zaunschirm eine wichtige Wende in der Methodendiskussion. Zwei Aspekte seiner Ausführungen scheinen allerdings für unsere Zwecke kritisch: Wenn Zaunschirm von der »Handschrift« der kunsthistorischen Methode spricht, die nach einer »ästhetischen Wertung« rufe, so rückt er auch die Forschung selbst (vielleicht allzu) nah an die künstlerischen Tätigkeiten heran. Im selben Zug spricht er dem Kunstwerk eine genuine Eigenaktivität bei der Genese von Methoden zu, sodass man auch hier meinen könnte, der Interpret habe nur noch intellektuell einzulösen, was das

145 Rainer Warning, Von der Rezeptionsästhetik zum Dekonstruktivismus, in: Dorothee Kimmich/Bernd Stiegler (Hg.), Zur Rezeption der Rezeptionstheorie, Berlin 2003, 63–77, hier 73f.

146 Thomas Zaunschirm, Leitbilder. Denkmodelle der Kunsthistoriker, oder: Von der Tragik, Bilder beschreiben zu müssen, Klagenfurt 1993, 9.

Artefakt in bildhafter Weise bereits vorgegeben hat. Ein solches Theoriedesign erinnert nicht zufällig an die kunsthistorische Rezeptionsästhetik, wie sie vor allem Wolfgang Kemp (geb. 1946) entwickelt hat. Kemp beschrieb bereits in den 1980er-Jahren die Rolle des Kunstwerks in einem wegweisenden Aufsatz als ein aktiv herstellendes Agens, das durch seine künstlerische, formale und inhaltliche Struktur einen Betrachter einfordert, der vor dem Hintergrund seiner eigenen sozialen, intellektuellen und ästhetischen Vorprägungen die Bedeutungsdimensionen des Werkes zu entschlüsseln hat:

> Rezeptionsästhetik, wie sie hier verstanden wird, arbeitet dagegen werkorientiert, sie ist auf der Suche nach dem *impliziten Betrachter,* nach der Betrachterfunktion im Werk. Daß das Werk »für jemanden« gemacht wird, ist keine späte Erkenntnis eines kleinen Zweiges der Kunstgeschichte, sondern konstitutives Moment seiner Schöpfung von Anfang an. Jedes Kunstwerk ist adressiert, es entwirft seinen Betrachter, und es gibt dabei zwei Informationen preis, die vielleicht, von einer sehr höheren Warte betrachtet, identisch sind: Indem es mit uns kommuniziert, spricht es über seinen Platz und seine Wirkungsmöglichkeiten in der Gesellschaft und spricht es über sich selbst.[147]

In der Nachfolge des literaturwissenschaftlichen Modells von Wolfgang Iser (1926–2007) fragt die Kempsche Rezeptionsästhetik also nach den im Kunstwerk selbst schon eingelagerten visuellen Lektürevorgaben, die nach produktiven Ergänzungshandlungen durch den Betrachter verlangen.[148] Zaunschirm wiederum überträgt in seinem Modell das rezeptionsästhetische Paradigma, das nach den Lektürevorgaben der Kunstwerke für den Betrachter fragt, auf das Verhältnis von künstlerischem Erzeugnis und kunsthistorisch versiertem Interpreten. Dabei gerät jedoch ein wichtiger Aspekt tendenziell ins Hintertreffen: Schließlich können im Zuge der Interpretation auch Aspekte eines Kunstwerks ans Licht befördert werden, die bis dahin nur latent im Werk angelegt waren. Es wäre somit zu kurz gefasst, wollte man die Interpretation als ein Verfahren auffassen, das im Nachgang nur noch reflektiert oder thematisiert, was das Kunstwerk selbst schon im Regime des Visuellen vorgegeben hat.

Blicken wir von hier zurück auf die Rodin-Forschung und konzentrieren wir uns darauf, wie diese mit der Rezeptiongeschichte des Künstlers umgegangen ist: In einer umfassenden Geschichte der modernen Skulptur vom 18. bis ins 20. Jahrhundert hat Alex Potts vor einigen Jahren Rodins Werk erneut als entscheidenden Umschlagmoment hin zu einer neuartigen Besinnung der Bildhauerkunst auf ihre eigenen künstlerischen Wirkungsbereiche beschrieben. Doch wollte der Kunsthistoriker seine Entwicklungsgeschichte gerade nicht als eine Abfolge heroischer Akte einzelner Bildhauergenies erzählen.[149] Im Gegenteil weitete er den Blick systematisch auch auf die jeweils zeitgenössische Wahrnehmung des Künstlers wie auch auf die Gattungsgeschichte der

147 Wolfgang Kemp, Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Hans Belting (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1988, 240–257, hier 250.

148 Vgl. insbesondere: Kemp, Kunstwissenschaft (wie Anm. 137), 7–28. Vgl. zur Kritik des rezeptionsgeschichtlichen Ansatzes: Jonathan Culler, Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie, aus dem Amerikanischen von Manfred Momberger, Hamburg 1999, 69–90.

149 Vgl. Alex Potts, The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist, New Haven/London 2000, 2ff., URL: https://books.google.de/books?id=yxLBWootV8QC (Zugriff vom 01.01.2017).

Bildhauerei aus. Dabei ging er mit rezeptionsgeschichtlichem Akzent auf zeitgenössische – sowohl kunsttheoretische als auch kunstsoziologische – Lektüren von Rodins Kunst ein. Rainer Maria Rilkes und Georg Simmels prominente Versuche einer Gesamtinterpretation von Rodins Kunst werden dabei in ihren einzelnen Argumenten dargelegt und in ihren Einsichten gegeneinander abgewogen, wobei die Deutung von Simmel als die weniger originelle beschrieben wird. Beide Texte werden als Versuche einer künstlerisch-ästhetischen Verortung Rodins in der Kultur der Moderne wie auch in Bezug auf die Geschichte der Skulptur beschrieben.[150] Inwiefern es aber gerade diese Deutungsansätze waren, die eine solche Vorstellung von Rodin überhaupt erst hervorgebracht haben, wird dagegen weniger thematisiert. Rodin bildet auch in Alex Potts methodisch selbstreflexiver Geschichte der Skulptur den eigentlichen Handlungsträger der Historie – die Interpreten seiner Kunst müssen sich dagegen mit der eher bescheidenen Rolle der mehr oder weniger scharfsinnigen Exegeten zufriedengeben, die das künstlerische Œuvre des Bildhauers explizierend in historische Deutungen und kunsttheoretische Erklärungen überführen.

Stärker auf die Rezeptionsgeschichte zu Rodin selbst bezogen sind zwei Aufsätze von Ruth Butler und Catherine Lampert. In ihrer noch heute wichtigen Quellentextsammlung *Rodin in Perspective*[151] hat Butler in einem einführenden Aufsatz glänzend nachgezeichnet, wie mehrere Generationen von Kunstkritikern, Kunsttheoretikern und Kunsthistorikern Rodins Schaffen meist enthusiastisch, bisweilen aber auch mit kritischen Tönen begleitet haben.[152] Auch Catherine Lampert hat mit einem vergleichbaren Anliegen in einem Einführungstext zu einer Ausstellung mit dem schlichten Titel *Rodin* dargelegt, inwiefern der Blick der Kunstgeschichte auf den Bildhauer selbst enormen historischen Veränderungen unterworfen war.[153] Ähnlich wie schon Alex Potts haben beide Autorinnen im interpretierenden Rezeptionsdiskurs aber doch in erster Linie das Instrument einer Vermittlung von Rodins neuartiger Ästhetik an eine kunstinteressierte Öffentlichkeit gesehen; den genuin performativen Aspekten der Interpretationspraxis dagegen haben sie eher geringe Aufmerksamkeit gewidmet. Man kann dies freilich dadurch erklären, dass sowohl Butler als auch Lampert zunächst einmal an einer gegenstandsorientierten Rekonstruktion der Rezeptionsgeschichte interessiert waren. Demgegenüber soll aber in der vorliegenden Untersuchung das Faktum, dass Rodins Interpreten über die Jahrezehnte zu höchst unterschiedlichen Einschätzungen des Werks gelangt sind, als eine methodologisch herausfordernde Ausgangslage verstanden werden.

Einen anregenden methodischen Rahmen für eine Auffassung von Rezeptionsgeschichte, die die Deutungsentwürfe nicht auf eine bloße Einlösung der schon vorhandenen »Sinnpotenziale« von Rodins Werken beschränkt, können die Überlegungen des Wissenschaftshistorikers Hans-Jörg Rheinberger (geb. 1946) liefern. Dessen Ansätze sollen daher in einer etwas ausführlicheren Form vorgestellt werden. Rheinbergers

150 Vgl. Ders., Imagination (wie Anm. 149), 70–101.
151 Vgl. Butler (Hg.), Perspective (wie Anm. 134), 1980.
152 Vgl. Ruth Butler, Introduction, in: Dies. (Hg), Perspective (wie Anm. 134), 1–31.
153 Vgl. Antoinette Le Normand-Romain/Catherine Lampert (Hg.), Rodin (Ausstellungskatalog: London, Royal Academy of Arts, 23.09.2006–01.01.2007/Zürich, Kunsthaus, 09.02.2007–13.05.2007), Ostfildern 2007, 15–25.

methodologisch-theoretische Anstrengungen haben den Faden von Jacques Derridas Projekt der Dekonstruktion aufgenommen und bei einer grundlegenden Problematik jeglicher Historiografie eingesetzt. Sie richten ihr Augenmerk auf die beinahe unumgängliche Tendenz jeder historischen Darstellung, einem geschichtlichen Geschehen eine teleologische Tendenz einzuschreiben, und zwar aufgrund ihrer weitgehend sicheren Position aus der historischen Distanz heraus. Rheinbergers Konzepte des »Experimentalsystems« und des »epistemischen Dings« rücken dagegen für die wissenschaftshistorische Rekonstruktion von Forschungsprozessen die Momente der Unvorhersehbarkeit, der Zufälligkeit und der Kontingenz nachdrücklich in den Vordergrund. Rheinberger geht es entschieden darum, die unhintergehbare Nachträglichkeit jeder historischen Erzählung nicht nur anzuerkennen, sondern sie als konstituierendes Faktum der Geschichtswissenschaften emphatisch in die historische Darstellungsform selbst mit einzubeziehen.

Dass für einen Naturwissenschaftler während des Forschungsprozesses weder die konkrete Gestalt noch die Benennung eines Phänomens möglich ist, ist zunächst einmal eine alltägliche Feststellung. Ebenso einsichtig wie unstreitig ist zudem die Tatsache, dass der Forscher, wenn er in neue Wissensgebiete vordringt und die Ergebnisse seiner Bemühungen noch unabsehbar sind, meist nur intuitiv die Richtung seiner weiteren Experimentalanordnungen und Reflexionsschritte erspüren kann. Doch bringt ihn diese unmittelbare, ›involvierte‹ Erfahrungsweise von wissenschaftlichen Vorgängen aus epistemologischer Sicht selbstverständlich in eine andere Position, als sie der Historiker innehat, wenn dieser über einen Forschungsprozess aus der historischen Distanz heraus und also stets von der Perspektive eines (in der Regel erfolgsgekrönten) Endpunkts der Geschichte aus zu berichten weiß.[154]

Es nimmt daher kaum Wunder, dass sich Rheinberger vor allem für wissenschaftliche Experimente interessiert, die im Verlauf ihrer Ausführung unerwartet ganz neue Ergebnisse und Phänomene haben zutage treten lassen. Das Experiment wird dadurch zu einem Schauplatz der Wissensgenerierung, insofern es nicht mehr an seine überkommene Aufgabe gebunden ist, als ein bloßes Instrument zur Verifikation oder Falsifikation von Forschungsthesen zu dienen. Als Medium zur Hervorbringung von neuem Wissen kann es also erst anerkannt werden, wenn sich in seinem Verlauf unerwartete Ereignisse vollziehen, die rückblickend eine Neuperspektivierung oder Umformulierung der Ausgangshypothesen notwendig erscheinen lassen.[155] Mit dem Begriff »Experimentalsystem« kennzeichnet Rheinberger ein Forschungsgefüge, das eine Betrachtungsweise erlaubt, bei dem die Einflussfaktoren innerhalb des Forschungsprozesses vom einzelnen, handlungskontrollierenden Subjekt auf eine Vielzahl von personalen und nicht-personalen Handlungsträgern ausgeweitet werden. So besteht ein »Experimentalsystem« für Rheinberger neben den Forschern und den Untersuchungsgegenständen selbst aus der Materialität der Laboreinrichtungen, also aus den Instrumenten, aber auch den vorherrschenden Diskursen, den verwendeten Techniken, den in Anspruch genommenen Medien etc. In einer verdichteten

154 Vgl. Rheinberger, Experimentalsysteme (wie Anm. 29), 5.
155 Vgl. Ders., Experimentalsysteme (wie Anm. 29), 25.

Definition bestimmt Rheinberger den paradoxen Zeitcharakter von Experimentalsystemen so:

> Als die kleinsten vollständigen Arbeitseinheiten der Forschung sind Experimentalsysteme so eingerichtet, daß sie noch unbekannte Antworten auf Fragen geben. Es sind »Maschinerie[n] zur Herstellung von Zukunft«, wie Jacob einmal gesagt hat.[156]

Der Wissenschaftshistoriker steht nun vor der Aufgabe, diesen ins Ungewisse ausgreifenden und dennoch keineswegs unkontrollierten Forschungsprozess zu beschreiben, ohne dabei allzu sehr von seiner historischen Überlegenheit Gebrauch zu machen. Freilich führt eine solche Auffassung von Geschichtsschreibung unweigerlich zu einem erhöhten Rechtfertigungsdruck, wenn nicht gar zu Legitimitätskrisen der historischen Wissenschaften: Wie kann Geschichte überhaupt noch Geltung beanspruchen, wenn sie das kontinuierliche Auftauchen von neuem Wissen in ihrem Geschichtsdenken beschreibt und so im selben Zug auch anerkennen muss, dass selbst ihre eigenen Aussagen immer wieder revidiert werden können? In diesem Zusammenhang führt Rheinberger den erstmals in Jacques Derridas *Grammatologie* (1967) als Neologismus verwendeten Begriff der »Historialität« ein. Dieser dient dem Wissenschaftsphilosophen dazu, Geschichte und Geschichtsschreibung im Sinne Derridas nicht nur metaphorisch, sondern ganz wortwörtlich als Prozess einer kontinuierlichen Umschrift zu deuten.[157] Der Geschichtsbegriff der traditionellen Wissenschaftsgeschichte glaubte noch – so Rheinberger – an die »Kontinuität eines kumulativen Prozesses« im Sinne einer Annäherung an eine letztgültige, wissenschaftliche Wahrheitsfindung. Das gegen diese Form der Ideengeschichte lancierte Konzept des »Paradigmenwechsels« von Thomas S. Kuhn (1922–1996) rekurrierte dagegen auf das »revolutionäre Modell einer Serie von mehr oder weniger radikalen Brüchen«, sodass »gemäß den Normen einer durchreichenden Rationalität, ein Paradigma zu gegebener Zeit genügend Kraft hat, die Aktivität einer ganzen – und potentiell *der* ganzen – Gemeinschaft der Wissenschaftler zu koordinieren«.[158] Ähnlich wie in Michel Foucaults Auffassung des Epistems ließ sich das Auftauchen von neuem Wissen im Konzept des »Paradigmenwechsels« letztlich nur als ein abrupter Umsturz von früheren Wissensbeständen begreiflich machen. Beide sehr konträre Geschichtsbegriffe – derjenige einer fortschrittsorientierten Ideengeschichte und die raumorientierten Konzepte von Foucault und Kuhn – übersehen jedoch tendenziell, dass die Anerkennung einer prinzipiellen Revidierbarkeit von Wissen auch den Historiografen selbst nicht unberührt lässt. Schließlich verhindert der Prozess der Wissensgenerierung aufgrund seiner temporalen Struktur der kontinuierlichen Neuperspektivierung, dass sich historische Abläufe je zu einer unverrückbaren, unabänderlichen Narration fügen können. Wen man Rheinbergers Überlegungen folgen möchte, so gelangt man zu der Erkenntnis, dass jede historiografische Umschrift das, was geschehen ist, und das, was die Zukunft bringen wird, einer rekursiven Neudeutung unterzieht. Erst im retrospektiven Blick, so die an Derrida angelehnte Arbeitshypothese

156 Ders., Experimentalsysteme (wie Anm. 29), 25.
157 Vgl. für die vorangegangenen Zitate: Ders., Experimentalsysteme (wie Anm. 29), 47ff.
158 Ders., Experimentalsysteme (wie Anm. 29), 47.

des Wissenschaftshistorikers, zeige sich Geschichte als eine scheinbar immer schon gewesene Spur – wobei freilich stets zu bedenken bleibt, dass auch diese Spur im Moment des Auftauchens einer nachfolgenden Umschrift schon wieder verwischt sein könnte.[159]

Kommen wir von diesem Seitenblick in die neuere Methodendebatte der Wissenschaftstheorie zurück auf die Rodin-Rezeption. Selbstverständlich macht es für den Historiker einen nicht zu vernachlässigen qualitativen Unterschied, ob sich seine Aufmerksamkeit auf Wissenschaftler im Labor richtet oder auf die intellektuelle Beschäftigung von Interpretinnen und Interpreten mit einem Künstler und dessen Werk. Doch lassen sich auch strukturelle Parallelen finden, die eine Rahmung der folgenden Rekonstruktionen an Rheinbergers Überlegungen zu »Experimentalsystemen« zumindest vielversprechend erscheinen lassen: So wie die Forscher im Labor in ihrem Umgang mit Instrumenten und Experimentalanordnungen implizit immer wieder auch unerwartete Phänomene und neue Wissenszusammenhänge hervorbringen und damit das bestehende Wissensgefüge zu einer Neuausrichtung zwingen, so haben Rodins Interpreten im Dialog mit dem bildhauerischen Œuvre und der Künstlerpersönlichkeit Wissensbestände produziert, die stets rekursiv auf das Verständnis dessen zurückwirken, was sie eigentlich nur zu beschreiben angestrebt haben.

Gerade im Fall der Rodin-Debatte kommen noch zwei weitere Aspekte hinzu, die eine Vergleichbarkeit zwischen Laborexperiment und Schreibprozess naheliegend erscheinen lassen: Die meisten der hier im Mittelpunkt stehenden Autoren haben sich jeweils mehrfach und in unterschiedlichen Textversionen mit Rodin auseinandergesetzt. Steinberg dagegen hat einer bereits existierenden Textversion, indem er sie in eine Aufsatzsammlung zur Kunst der Moderne (*Other Criteria*) eingliederte, einen neuen konzeptuellen Stellenwert zukommen lassen. Solche Verfahren und Transformationen haben somit Teil am Prozess einer ›iterierenden‹ Veränderung unseres Bildes von Rodin: Sobald eine Interpretation in einen neuen Kontext gesetzt wird, verändert sich hierdurch zugleich auch ihr Stellenwert. Zum anderen dürfte für die Betrachtung der Rodin-Rezeption unter dem Gesichtspunkt eines »Experimentalsystems« auch die Tatsache sprechen, dass die Interpretationspraxis in der Regel keine bewusste, intentional vorangetriebene Reflexion über Modernetheorien gewesen ist. Das vordringliche Anliegen der Autoren war es, im deutenden Nachvollzug Rodins historischen Ort zu bestimmen und die innere Logik seines Schaffens ans Tageslicht zu fördern. Insofern lässt sich der darin sich abzeichnende Suchprozess in struktureller Weise mit der Aufmerksamkeitszuwendung zu noch nicht konkret benennbaren, »epistemischen Ding« im »Experimentalsystem« des Labors vergleichen.

Wie diese etwas detailliertere Paraphrase zeigen sollte, haben jüngere Konzepte vor allem aus der Theorie der Wissenschaftsgeschichte einen Paradigmenwechsel eingeleitet, an dem gerade rezeptionsgeschichtliche Studien wie die vorliegende nicht vorbeigehen sollten. Auch andere Wissenschaftshistoriker wie Bruno Latour (geb. 1947) oder Michel Serres (geb. 1930) haben hervorgehoben, dass der Prozess der Bedeutungsgenerierung nicht jenseits der Materialität von Dingen und Objekten als reine Theoriearbeit gedacht werden kann. Latour beispielsweise hat aus diesem Grund in einer medientheoretischen Perspektive verschiedene Formen von Informationsträgern unterschieden,

159 Vgl. Ders., Experimentalsysteme (wie Anm. 29), 48f.

durch die Wissen ver- und übermittelt wird: Er plädiert für eine Unterscheidung von »Zwischenglieder[n]«, die »Bedeutung oder Kraft ohne Transformation« transportieren, und von sogenannten »Mittlern«, die die Bedeutung »übersetzen, entstellen, modifizieren und transformieren« und derart in den Akt der Kommunikation konstitutiv eingreifen.[160] Auch Timothy Lenoir hat auf die Bedeutung der Materialität der Instrumente der Wissenschaft sowie der Praxen in der Erzeugung von Wissen aufmerksam gemacht, wobei auch er Verbindungen zur Dekonstruktion Jacques Derridas sucht:

> Similar to Derrida's concern about characterizations of writing as a second-order signification and the metaphysics of presence, a central plank of science studies has been the critique of all characterizations of the relation of theory to its object that regard the scientific instrument and experimental system as a passive and transparent medium through which the truth or presence of the object is to be achieved. The instrument is no longer regarded as simply an extension of theory, a mere supplement, useful of exteriorizing an idea meaning contained within theory.[161]

Ein wesentlicher Vorzug solcher Perspektivierungen liegt sicherlich darin, dass mit ihrer Hilfe Interpretationen nicht nur auf ihre sachlich-inhaltlichen Aussagen hin analysiert werden können, sondern dass sie auch die materielle Darbietungsform, ihre Rhetorik und ihre sprachliche Ausgestaltung in den Blick zu nehmen erlauben.

160 Diese Unterscheidung illustriert er mit einem etwas kuriosen, aber nichtsdestoweniger schlagenden Beispiel: Eine traditionelle Soziologie, die der Vorstellung der Konstruktion sozialer Wirklichkeiten anhängt und die in Materialitäten und Dingen die bloße Repräsentation von abstrakten gesellschaftlichen Verhältnissen sieht, würde bspw. den Unterschied zwischen Seiden- und Nylonstrümpfen auf ihren bloßen Zeichencharakter – »Seide für die herrschende Klasse«, »Nylon für die Unterdrückten« – reduzieren. Dabei wird aber unterschlagen, dass das Stück Stoff nicht nur ein Machtgefüge abbildet, sondern im Gegenteil in der Herstellung, der Distribution und der Konsumption ein aktiver »Mittler« dieses Machtgefüges ist und in dieser Eigenschaft an der Aufrechterhaltung (oder Zersetzung) des Machtgefälles selbst partizipiert. Vgl. Bruno Latour, Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, aus dem Englischen von Gustav Roßler, Frankfurt a.M. 2007 (Orignalausgabe: Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory, Oxford 2005), 70ff.

161 Timothy Lenoir, Inscription practices and materialities of communication, in: Ders. (Hg.), Inscribing science. Scientific texts and the materiality of communication, Stanford 1998, 1–19, hier 5f., URL: https://monoskop.org/File:Lenoir_Timothy_ed_Inscribing_Science_Scientific_Texts_and_the_Materiality_of_Communication.pdf (Zugriff vom 01.01.2017).

4. Figurenkunst und Künstlerfigur: Schreiben über das *Höllentor* vom Naturalismus zum Symbolismus

Je deutlicher sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts abzeichnete, dass sich die moderne Bildhauerkunst immer stärker hin zur Abstraktion und Defiguration entwickelte, desto offenkundiger wurde Rodins monumentales *Höllentor* zu einem kunsthistorischen Problemfall. Darin unterscheidet es sich gravierend von anderen Werken des Bildhauers. Als Rodin mit seinem berühmten *Schreitenden* (1907) einen komplexen Bewegungsablauf in der Bildform des Torsos verdichtete, war es für die Kunsthistoriker ein Leichtes, dieses Werk als genuin »modern« zu klassifizieren: Es konnte sowohl als ein Vorläufer für die avantgardistische Skulptur und Plastik mit ihrer Tendenz zur abstrahierenden Vereinfachung beschrieben als auch in enger Parallele zur allgegenwärtigen Faszination für komplexe Bewegungsfigurationen gesetzt werden, wie sie um 1900 von der Philosophie bis zum zeitgenössischen Tanz durchleuchtet und experimentell ausgelotet worden sind.[162] Demgegenüber würden wir das *Höllentor* (Abb. 6) wohl stets eher dem lebensphilosophisch-dekadentistischen Ambiente des Fin de siècle zurechnen, schon aufgrund seiner theatralischen Monumentalität, seiner pathetischen Betrachteransprache und seiner unverhohlenen Präsentation einer zutiefst pessimistisch gefärbten Weltsicht. Es scheint also paradox: Während Rodin ganz offenkundig ein Werk schaffen wollte, das im Namen einer emphatischen Auffassung von der menschlichen Natur dem Bannkreis eines historisierenden Geschichtsbegriffs entkommen sollte, so scheint gerade diese Großplastik dem geistigen Klima, aus dem sie hervorgegangen ist, doch auch fast unweigerlich verhaftet zu bleiben.

Diese Erkenntnis sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die kunstkritische Debatte zu dem Werk in einem engen Dialog mit dem jahrzehntelangen Entstehungsprozess Lesarten hervorgebracht hat, die Rodins bronzenes Tor vor dem Hintergrund der jeweils aktuellen künstlerischen Tendenzen immer wieder neu und anders profiliert haben. Wenn im Verlauf dieser Debatte, die sich zwischen naturalistischen, impressionistischen und symbolistischen Denkweisen entfaltet hat, auch höchst unterschiedliche Auffassungen vom künstlerischem Handeln und von Rodins Umgang mit Motivschätzen zutage treten, so lässt das einen Rückschluss nicht nur auf den künstlerischen, sondern auch auf den epistemischen Charakter des *Höllentors* zu: So wie sich Rodins Werk im Lauf der Jahre von einem auf eine zügige Fertigstellung abzielenden Projekt zu einem kontinuierlichen *Work in progress* verwandelt hat, so galt es in der kunstkritischen Debatte von Anbeginn als eine Art »epistemisches Ding« (H.J. Rheinberger), das im Prozess seines Entstehens in immer neuen Anläufen mit kunstkritischen Termini erfasst werden sollte – vielleicht gerade deshalb, weil es in seiner mit den Jahren zum Vorschein kommenden, strukturellen Vorläufigkeit und Unabgeschlossenheit so schwer greifbar schien. Will man diese Rezeptionsweisen verstehen, so muss man sich allerdings stets bewusst halten, dass die Kunstkritiker das fertige Werk, wie es uns heute vor Augen steht, in dieser Form nie gesehen haben. Sie kannten nur das Gipsmodell sowie Teilansichten aufgrund der partiell gegossenen Werke. Wenn es

162 Vgl. Jarrassé, Passion (wie Anm. 97), 46.

heute nicht leicht fällt, Rodins Werk einer spezifischen Strömung innerhalb der zahlreichen »Ismen« des letzten Drittels des 19. und der ersten Jahre des 20. Jahrhunderts zuzuordnen, so ist es sicher nicht falsch, den Grund hierfür in Rodins künstlerischer Exzeptionalität zu sehen: Mit gutem Recht kann man sagen, dass Rodins Werk nicht in die gewöhnlichen Schubladen der Stilströmungen hineinpasst, weil es diese immer wieder zu übersteigen oder aufzusprengen vermochte. Aber man würde auf diese Weise doch die eigentliche Pointe der Debatte um sein Werk verfehlen: Nicht nur ist es so, dass sowohl Rodin als auch seine Kritiker zahlreiche der stilistischen Richtungen und ihrer theoretischen Einsätze durchlaufen haben. Zudem erscheinen diese Zuordnungen selbst im Licht der je neuen Betrachtungsweisen dieses zumindest in der Grundkonzeption weitgehend gleichbleibenden Werks auch wieder fraglich bzw. nur gültig in einer strukturellen und stets revidierbaren Vorläufigkeit. Innerhalb dieser polyphonen Debatte ist diese Bronzeplastik bis heute ein hochgradig komplexer Fall geblieben, weil sie tendenziell widersprechende Deutungen und Zugangsweisen erlaubt, die von den Kunstkritikern und später von Kunsthistorikern mit wechselnder Akzentuierung für Konzepte der Moderne theoriefähig gemacht worden sind.

Im Zuge der kunstkritischen Diskussionen um das *Höllentor* avancierten die Interpretamente des »Lebens« und der skulpturalen »Lebendigkeit« zu Denkfiguren, die nicht mehr nur zur Markierung einer ambivalenten Rezeptionserfahrung dienten, sondern die nun Problemkreise einer skulpturalen ›Poetologie‹ artikulierbar werden ließen. Rodin als Künstlersubjekt rückte nun verstärkt in den Mittelpunkt der Betrachtungen, wenn auch meist noch vermittelt über allgemeine biografische Charakterisierungen oder aber durch Reflexionen über die Figur des *Denkers* als einer Allegorie des Literaten-Künstlers. Zudem wurde von den Kritikern über die Metaphorik einer alles umfassenden, ja sogar alles verschlingenden »Lebendigkeit«, die in den turbulenten Wirbeln von sich umgreifenden und verlierenden Leibern ansichtig wurde, eine allmähliche Grenzauflösung zwischen der Fiktionalität des Kunstwerks und der Faktizität seiner Herstellung durch den Bildhauer betrieben.

Dass die Frage nach der skulpturalen Praxis bei Rodin überhaupt in den Blick der Kunstkritik geraten konnte, liegt wohl vor allem an den enormen Verzögerungen in der Herstellung des *Höllentors,* welches ursprünglich als ein monumentales Eingangsportal für das geplante, aber in dieser Form nie ausgeführte Musée des arts décoratifs gedacht war. Jüngst hat Antoinette Le Normand-Romain mit historischem Spürsinn den komplizierten Entstehungsprozess des Tores nachgezeichnet, dessen einzelne Entstehungsetappen teilweise bis heute nicht ganz lückenfrei rekonstruiert werden können. Die wenigen Fotografien aus dem Atelier sowie einige Briefstellen geben Anhaltspunkte, um zu klären, welche Figuren zu jeweils welchem Zeitpunkt zur Komposition zählten und welche nicht.[163] Hier soll jedoch nicht so sehr diese quellengestützte Dokumentation im Zentrum stehen als vielmehr die kunstkritische Rezeption.

Den offiziellen Auftrag hat Rodin am 16. August 1880 von Edmond Turquet, dem Unterstaatssekretär, erhalten.[164] Blickt man auf die ersten Skizzen und auf ein frühes

163 Vgl. Le Normand-Romain, Rodin (wie Anm. 41), 74–109.

164 Vgl. ebenso zur Entstehungsgeschichte des *Höllentors*: Albert Elsen, The Gates of Hell: What they are about and something of their history, in: Albert E. Elsen/Albert Alhadeff (Hg.), Rodin Rediscovered (wie Anm. 39), Washington 1981, 66f.



Abbildung 6: Auguste Rodin, *Das Höllentor*, ab 1880 (Guss von 1926), Bronze, Paris, Musée Rodin [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Jean de Calan].

Wachsmodell (Paris, Musée Rodin), die der Künstler für dieses Projekt angefertigt hat, so lässt sich eine formalgestalterische Abhängigkeit von Lorenzo Ghibertis (1378–1455) *Paradiestür* vom Florentiner Baptisterium aus den Jahren 1425–1452 kaum übersehen. Vor allem hielt Rodin zu diesem Zeitpunkt an einer Aufgliederung der einzelnen Torflügel in rechteckige Felder mit singulären Handlungssequenzen fest. Dennoch sahen seine Entwürfe schon in diesem frühen Stadium auch einzelne Figuren vor, die über die jeweiligen Bildfelder hinausreichen, die einmal auf den Rahmungen sitzen und ein

anderes Mal gar von einem zum anderen Rechteck zu wandern scheinen, sodass man in diesem Bildmotiv bereits eine Ahnung der späteren Lösung sehen mag, in der die einzelnen Bildfelder zugunsten einer wogenden Masse an Leibern aufgegeben worden sind.[165] Dem heutigen Betrachter, der vor einem der mehr als fünf Meter hohen Bronzeabgüsse – etwa im Pariser Musée Rodin oder im Züricher Kunsthaus – steht, präsentiert sich das Werk als eine zutiefst subjektiv gefärbte Vision von menschlichem Dasein. Zahllos scheinende nackte Körper, die sich aus der dem Anschein nach zäh fließenden Masse der Bronze herauswinden und zugleich in dieser wieder versinken, bilden ein barock anmutendes, stets ins Amorphe übergleitendes Ornament und somit eine Art von überdimensioniertem *modelé*, wie es Rodin als ideale Versinnbildlichung einer skulpturalen Epidermis vielfach gepriesen hat. Grenzen verfließen zwischen der rahmenden Architektur und den menschlichen Körpern, zwischen dem reliefartigen Vordergrund und dem ungestaltet wirkenden Hintergrund, zwischen figurativen Partien und bloßen Formgebilden, ja sogar zwischen der bronzenen Massivität und einem scheinbar immer schon bewegten Formenfluss.

In der neueren Geschichte der Skulptur und Plastik ließe sich wohl kaum ein Werk nennen, dass mit größerer Entschiedenheit ein Pathos des Naturhaften inszeniert. Das Dasein wird von Rodin als ein Zustand der rückhaltlosen Preisgabe des Menschheitsgeschlechts an sein eigenes Triebbegehren und seine Todessehnsucht geschildert. Zwischen lustvoller Qual und schmerzlicher Erotik entspinnt sich so eine Darstellung der menschlichen Existenz, die sowohl ihren Glauben an eine transzendente Erlösung durch Gott wie auch an einen transzendentalen Ankerpunkt außerhalb der leiblichen Erfahrungswelt verloren zu haben scheint. Man möchte fast sagen, dass Rodin hier eine ›neobarocke‹ Ästhetik der Überwältigung des Betrachters verfolgt. Lediglich die Figur des *Denkers* im Tympanon sowie die bekrönenden *Drei Schatten* bieten dem Blick eine erste Orientierung und sodann auch einen visuellen Halt. Nachdem dem Publikum aus Anlass der Ausstellung an der Place de l'Alma im Jahr 1900 immerhin eine Teilversion des *Höllentors* in Gips in der Gesamtheit des architektonischen Aufbaus, jedoch nahezu ohne das eigentliche Figurenpersonal erstmals zugänglich gemacht worden war, wurde das Werk nach Rodins Tod im Jahr 1926 in Bronze gegossen.[166]

4.1 Zuversichtliche Zukunftsvisionen

Auf den folgenden Seiten möchte ich einige besonders aussagekräftige Texte prominenter Kunstliteraten und Kunstkritiker analysieren, die zwischen den Jahren 1886 und 1905 entstanden sind. Sie reichen von veröffentlichten und unveröffentlichten Atelierberichten (Félicien Champsaur, Edmond de Goncourt) über einen Einleitungsessay für eine Ausstellung (Gustave Geffroy) bis hin zu Einzelkapiteln in Künstlermonografien (Léon Maillard, Camille Mauclair). Angesichts der Verschiedenheit dieser Textgenres fällt auf, dass sich diese Schriften in ihrem argumentativen Aufbau in einigen Punkten überschneiden: Sie alle führen in die Geschichte des Projekts ein, sie loben Rodins

165 Vgl. Le Normand-Romain, Rodin (wie Anm. 41), 79.
166 Vgl. Elsen, Gates of Hell (wie Anm. 164), 73ff.

innovativen Umgang mit der literarischen Vorlage, sie schildern den Gesamteindruck und einzelne Partien des Werkes, und sie versuchen, es stilistisch einzuordnen. Während bei Geffroy noch ein naturalistischer Deutungszugriff dominiert, so zeigt sich zum Ende des Jahrhunderts hin und insbesondere bei Camille Mauclair (1872–1945), dass das *Höllentor* nun verstärkt vor dem Hintergrund symbolistischer Theorien interpretiert wurde. Dies hat nicht nur mit dem Wandel der künstlerischen Stile in dieser Umbruchphase zwischen Impressionismus und Symbolismus zu tun. Als eine Fertigstellung des Werkes immer unwahrscheinlicher wurde, mussten neue Deutungsweisen gefunden werden, die auch ohne das ursprüngliche Leitbild des geschlossenen und fertigen Kunstwerks noch tragfähig waren. Rodins *Opus magnum*, das sich im Verlauf der Jahre einer solchen Bewertung regelrecht zu entziehen schien und das so eine fast tragische Note für das Gesamtschaffen des Bildhauers erhielt, konnte so vor dem Urteil bewahrt werden, dass es angesichts der höchst ambitiösen Ansprüche des Bildhauers zum künstlerischen Scheitern verurteilt war.

4.1.1 Lebendigkeit und Metamorphose: Félicien Champsaur und Edmond de Goncourt

Der Schriftsteller und Journalist Félicien Champsaur, der 1858 in Turriers geboren wurde und 1934 in Paris verstarb, veröffentlichte im Jahr 1886 in *Le Figaro* einen Atelierbericht über das gerade entstehende *Höllentor*. Aus dem kurzen Text scheint der mitreißende Eindruck, den das Werk dem unvorbereiteten Betrachter vermitteln musste, heute noch unmittelbar zu sprechen. Bereits im Jahr 1885 hatte der Kunstkritiker Octave Mirbeau einen wichtigen Artikel über das *Höllentor* verfasst, in dem erstmals das gesamte Ensemble als höchst originelle Verbildichung von Dantes *Divina Commedia* beschrieben und Rodin zugleich zum würdigen Nachfolger Michelangelos (1475–1564) erhoben worden ist.[167] Schon der Titel von Champsaurs Text, *Celui qui revient de l'Enfer: Auguste Rodin*, scheint vielsagend, deutet sich hier doch bereits eine in der Folge immer weiter radikalisierte Tendenz in der Kunstkritik an, bei der die fiktionale Welt der Plastik allmählich mit dem faktischen Leben des Bildhauers überblendet wurde. Doch zunächst wird das Werk, das sich den Augen des Publikums zu diesem Zeitpunkt noch entzog, über eine ebenso konzise wie nüchterne Beschreibung eingeführt:

> Cet éminent statuaire, presque inconnu, est en train d'achever le modèle en plâtre d'une porte de bronze pour le futur palais des Arts décoratifs, on doit le construire sur les ruines de la Cour des comptes. Que cet édifice soit ou non élevé un jour, la porte existe, sorte de poème à plus de cent cinquante personnages; le livre de Dante y est traduit avec une nouveauté de conception saisissante, même pour les ignorants. La misère terrestre se déroule dans cette œuvre d'une imagination très personnelle, d'une grandeur qui émeut et qui obsède ensuite.[168]

167 Vgl. Antoinette Le Normand-Romain, Das Höllentor – ein Schmelztiegel, in: Le Normand-Romain/Lampert (Hg.), Rodin (wie Anm. 153), 55–94, hier 58; Octave Mirbeau, Auguste Rodin, in: La France, 18.02.1885.

168 Félicien Champsaur, Celui qui revient de l'enfer: Auguste Rodin, in: Ders., Le Cerveau de Paris: esquisses de la vie littéraire et artistique, Paris 1886, 99–106, hier 99, Permalink: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111247b (Zugriff vom 03.02.2017).

Zwar beschränkt sich dieser frühe Kommentar weitgehend auf eine eindringliche Werkbeschreibung, doch nennt er mit dem »weltlichen Jammer«, der sich vor den Augen des Betrachters ausbreitet, und der höchst subjektiven Imagination des Bildhauers zwei Aspekte, die auch spätere Generationen noch intensiv beschäftigen werden. So lenkt Champsaur in eher konventioneller Manier den Blick vom Gesamteindruck der Darstellung zu den einzelnen Episoden der Monumentalplastik. Die Figur des Denkers wird von ihm zweifelsfrei als eine Darstellung Dante Alighieris (1265–1321) identifiziert: »[L]a poitrine en avant, le coude sur la jambe, le menton qui s'appuie, [il] est pensif.«[169] Ebenso benennt Champsaur die zwei wesentlichen, motivisch bestimmbaren Szenen der zwei Torhälften, nämlich auf der einen Seite die Gruppe des Ugolino und seiner Söhne und auf der anderen Seite das Paar Paolo und Francesca als Personifikationen von Thanatos und Eros.[170] In Rodins Werk, so sein zusammenfassendes Urteil, begegne dem Betrachter eine »humanité pitoyable, avec ses révoltes, ses désespoirs, ses laideurs de conscience, ses troubles passionnels, ses frénésies, ses malédictions, ses appétits grossiers en même temps que ses appels d'infini«.[171] Rodins skulpturale Wirkungsästhetik wird von Champsaur mit sensiblen Beschreibungskategorien charakterisiert: Das Werk kreist, so Champsaur, um die Darstellung eines »vie palpitante«. Ob diese Metaphorik der Lebendigkeit nun als Beschreibung einer Wirkung des Kunstwerks auf den subjektiven Blick verstanden werden soll oder ob sie im Sinne einer Umkehrung von animierendem Blick und animiertem Bildwerk zu verstehen sei, lässt Champsaur dabei aber weitgehend offen: »La matière y prend une âme.«[172] Nun könnte man die Rede von der verlebendigten Materie zunächst als ein traditionelles Künstlerlob auffassen. Doch sollte die konventionelle Rhetorik nicht über die latent szientifische Grundierung schon von Champsaurs Beschreibung hinwegtäuschen. Nicht zuletzt durch die impressionistische Kunstkritik wie auch durch Hippolyte Taine (1828–1893) genossen die sinnesphysiologischen und psychophysischen Forschungen von Gustav Theodor Fechner (1801–1887) und Hermann von Helmholtz (1821–1894) zu diesem Zeitpunkt auch in Frankreich bereits äußerste Popularität.[173] Schon Taines im Jahr 1871 erschienene Studie *De l'intelligence* zeigte sich deutlich von Hermann von Helmholtzens *Handbuch der physiologischen Optik* beeinflusst. So schlugen Taines kunstgeschichtliche Reflexionen eine Brücke zwischen einer streng physiologisch argumentierenden Beschreibung des Wahrnehmungsvorgangs und einer protosoziologischen Kategorisierung des Kunstwerks gemäß den Einflussfaktoren von Klima, Milieu, Rasse und der geschichtlichen Entwicklung.[174] Doch erst mit Gustave Geffroys (1855–1826) Schriften sollte diese an der Physiologie und der Psychophysik geschulte Denkweise – und zwar über den Umweg einer Rezeption von Émile Zolas (1840–1902) Naturalismuskonzept – an Rodin exemplarisch entfaltet werden.

169 Ders., Rodin (wie Anm. 168), 100.
170 Vgl. Ders., Rodin (wie Anm. 168), 100.
171 Ders., Rodin (wie Anm. 168), 99.
172 Ders., Rodin (wie Anm. 168), 99; vgl. zudem: Horst Bredekamp, Theorie des Bildakts (Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007), Berlin 2010, 326.
173 Vgl. Michael F. Zimmermann, Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit, Weinheim 1991, 227–244.
174 Vgl. zu diesem Zusammenhang: Carla Cucini, »Er sieht einen Fleck, er malt einen Fleck«. Physiologische Optik, Impressionismus und Kunstkritik, Basel 2006, 170ff.

Jene Tendenz, den visuellen Eindruck von Rodins *Höllentor* durch das Prisma der zeitgenössischen Psychologie zu lesen, scheint zumindest andeutungsweise noch in einer weiteren Quelle der frühen Rezeption hindurch. Im gleichen Jahr nämlich verfasste Edmond de Goncourt (1822–1896) einen kurzen Atelierbericht für sein berühmtes Tagebuch, das in Auszügen ab dem Jahr 1886 im *Figaro* erschienen war und das dann bis zum Jahr 1896 in acht Bänden veröffentlicht wurde. Der Anlass dieses Eintrags war ein Besuch in den Ateliers von Rodin am damaligen Boulevard de Vaugirard und in der Rue de l'Université. Goncourt mokierte sich zunächst über das proletarische Erscheinungsbild des Künstlers:

> Dans l'après-midi, Braquemond m'emmène visiter le sculpteur Rodin. C'est un homme aux traits de peuple, aux yeux clairs, clignotants sous des paupières maladivement rouges, à la longue barbe flave, aux cheveux coupés ras, à la tête ronde, la tête du doux et obstiné entêtement – un homme tel que je me figure les disciples de Jésus-Christ.[175]

An den spitzen Bemerkungen lässt sich ablesen, dass dieser Text ursprünglich nicht für ein breites Publikum geschrieben worden war. Dennoch mag er uns Hinweise auf die frühe Wahrnehmung des *Höllentors* geben, vor allem, weil mit Edmond de Goncourt ein Kritiker über Rodin schrieb, dessen Blick auf die Gegenwart im gleichen Maße von der Kultur des vorangegangenen Jahrhunderts durchtränkt war, wie er doch auch auf zeitgenössische Wissensbestände zurückgriff. Zu ihrer eigenen Gegenwart und zur politischen, gesellschaftlichen und künstlerischen Modernisierung nahmen die Brüder Goncourt eine höchst ambivalente Haltung ein. Für die demokratischen Versprechungen einer bürgerlichen, postrevolutionären Gesellschaftsordnung zeigten sie sich weitgehend unempfänglich. Dagegen sahen sie in der von ihnen so bewunderten Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts ein ästhetisches Refugium vor den Zumutungen einer dominant werdenden Mittelschicht. Die im 19. Jahrhundert schrittweise alle Bereiche durchdringende Demokratisierung der Künste deuteten sie nicht als Fortschrittsgeschichte, sondern als Symptome einer sich ankündigenden Dekadenz. So galt auch ihr Haus in Arteuil bald schon als ein Zufluchtsort für all jene, die die Kunst des französischen Rokoko bewunderten und diese auch für die Gegenwart erneuern wollten. In ihrer Vorwegnahme der »*L'art pour l'art*«-Bewegung zelebrierten sie eine Form von historischer Rückwärtsgewandtheit, wie sie sich parallel hierzu in England in John Ruskins (1819–1900) Begeisterung für die Gotik finden lässt.[176] So nostalgisch uns heute einerseits die Rokokobegeisterung der Goncourts anmuten mag, so gegenwartsbezogen war andererseits ihre Kultivierung einer ästhetischen Hypersensibilität. Edmond de Goncourt schloss im Jahr 1878 mit dem Nervenarzt Jean-Martin Charcot (1825–1893) Bekanntschaft und stand mit ihm seit 1879 in regem Kontakt. Das französische Rokoko mit seinen fließenden und stets im Wandel begriffenen Formbildungen bot ihm somit ein ideales ästhetisches Spielfeld, um eine nostalgisch gefärbte Geschichtsvision mit der damals modernsten psychologischen Wahrnehmungsforschung zu überblenden.[177]

175 Edmond de Goncourt, Journal. Mémoires de la Vie Littéraire, 1879–1890, Paris 1959, 562.
176 Vgl. Silverman, Art Nouveau (wie Anm. 122), 17ff.
177 Vgl. Dies., Art Nouveau (wie Anm. 122), 37ff.

Anders als Champsaur strebte Edmond de Goncourt weniger eine objektive Beschreibung des im Entstehen begriffenen Portals an, als dass er von Anbeginn sein subjektives ästhetisches Wahrnehmungserlebnis in seiner temporalen Entwicklung narrativ nachzeichnete. So vernachlässigt Goncourt eine Thematisierung von Rodins pessimistischer Menschheitsvision zugunsten einer Umschreibung der ornamentalen Reliefstruktur, wobei das Gewimmel von Leibern zunächst als ein metamorphotisch-bewegtes Pflanzen- und Muschelwerk wahrgenommen wird: »C'est sur les deux immenses panneaux, un fouillis, un emmêlement, un enchevêtrement, quelque chose comme la concrétion d'un banc de madrépores.«[178] An Goncourts Kommentar lässt sich ablesen, wie nachdrücklich er den subjektiven Akt der Wahrnehmung als ein schrittweises und sich in der Zeit entfaltendes Geschehen schildern möchte, im Zuge dessen sich aus der grottenartigen Gestalt des Ensembles erst einzelne Figuren herausschälen:

> Puis, au bout de quelques secondes, le regard perçoit dans ces apparences de madrépores du premier moment, les ressauts et les rentrants, les saillies et les cavités de tout un monde de délicieuses petites académies, pour ainsi dire, remuantes, que la sculpture de Rodin a l'air d'emprunter à l'épique dégringolade du »Jugement dernier« de Michel-Ange, et même à de certaines ruées de multitudes, dans les tableaux de Delacroix, et cela avec un relief sans exemple, et que lui seul et Dalou ont osé.[179]

Folgt man Goncourts Darstellung, so zeigt Rodins Werk nicht nur wie in Champsaurs Beschreibung eine in Bewegung geratene Welt des »vie palpitante«. Vielmehr vermittelt sie dem Rezipienten die Erfahrung einer subjektiven Bewegtheit, einer unhintergehbaren Prozessualität des Sehens selbst. Weder sind wahrgenommene Gestalten anfänglich gegebene Formbildungen, die bloß noch einer deutenden Bestimmung unterzogen werden müssten, noch ist die Bedeutungsentschlüsselung eine Erkenntnisweise, die im Blick auf das Kunstwerk schlagartig zur Form hinzutritt. Goncourts Beschreibungen zelebrieren demgegenüber eine Auffassung vom Sehen, bei der Form und Inhalt in einem wechselseitigen Bedingungsverhältnis stehen, wobei sie sich steigern, aber eben auch gegenseitig widerlegen können. So wie in einem Moment die Form durch die Erkenntnis ihrer Bedeutung erst intelligibel wird, so kann diese erlangte Erkenntnis im Fortschreiten des analysierenden Blicks im nächsten Moment auch wieder durchkreuzt werden. Nicht nur durchschreitet Goncourts Blickszenario den metamorphotischen Wandlungsprozess von einem anfänglichen Chaos über eine korallenartige Struktur bis hin zur Wahrnehmung von körperlichen Formen, sondern zugleich überschreibt sich die fortschreitende Realisation mit kunsthistorischen Palimpsesten, die von Michelangelos (1475–1564) *Jüngstem Gericht* über die Romantik eines Eugène Delacroix (1798–1863) bis in die damalige Gegenwartsskulptur eines Jules Dalou reichen.

Goncourts rhetorische Strategie, die eigene Subjektivität in eine Art Stellvertreterposition für den potenziellen Werksbetrachter zu setzen, zählt zu den innovativen

178 Goncourt, Journal (wie Anm. 175), 563f.
179 Ders., Journal (wie Anm. 175), 563f.

Erneuerungen der damaligen Kunstkritik und ihrer Genreregeln. Als eine historische Diskursformation, deren Anfänge im 18. Jahrhundert liegen, hat sich die kunstkritische Schreibpraxis in ihrem Selbstverständnis erst von der normativen Ästhetik der ihr historisch vorausgehenden Kunsttheorie emanzipieren müssen. Aus funktionsgeschichtlicher Sicht lässt sich die Entstehung der Institution der Kunstkritik im Spannungsfeld von einer sich formierenden bürgerlichen Öffentlichkeit auf der einen Seite und einem subjektiven, das persönliche Wahrnehmungserlebnis thematisierenden Sprechen über die Rezeption von Kunst auf der anderen Seite verorten.[180] Die ästhetische Subjektivität, so Michael F. Zimmermann, sei dabei allerdings nicht so sehr der Ausgangspunkt des kunstkritischen Diskurses denn vielmehr sein genuines »Entwicklungsziel«.[181] Die Kunstkritik habe den Objektivitätsanspruch der normativen Urteile der Kunsttheorie aber nicht einfach abgelegt, sondern es sei ihr vor allem im späteren 19. Jahrhundert darum zu tun gewesen, die unhintergehbare Subjektivität des »inneren Lebensflusses«, innerhalb derer der »Kritiker […] als Beobachtender neben sein eigenes Erleben«[182] tritt, überhaupt erst zu reflektieren. Erst durch diese Strategie der Markierung von Subjektivität und ihrer gleichzeitigen reflexiven Einholung habe sie ihre ästhetischen Urteile doch auch wieder einer kritischen Wertung durch den öffentlichen Diskurs zugänglich machen und zugleich auf den Werksprozess als Spiegel der Wahrnehmung zurückschließen können. Wenngleich auch erst die Generation der symbolistischen Kunstkritiker diese Verfahren perfektioniert haben, so zeigen sich diese Strategien auch am Beispiel von Edmond de Goncourts Atelierbericht. Indem die Kunstkritiker subjektive innere Erlebnisse zur Sprache bringen, wobei »die bildnerischen Strategien der Erfassung des Sujets durch sprachliche Strategien nachzubilden versucht«[183] werden, nähern sie sich auf suggestive Weise den poetischen Verfahren der symbolistischen Dichtkunst an. Diese Neuausrichtung lässt allerdings das Verhältnis von Visualität und Textualität selbst nicht unberührt: »Der Text liegt dem Werk nicht mehr zugrunde, sondern sucht erst post festum die Bilder zu erreichen.«[184] Während sich in Goncourts tagebuchartigem Atelierbericht bei aller Bewunderung noch eine gewisse Skepsis gegenüber Rodin abzuzeichnen scheint, so führt die Kunstkritik eines Gustave Geffroy in aller Deutlichkeit vor, über welche verfeinerten und dabei durchaus listigen Strategien der Inszenierung eines Künstlers die Generation der naturalistischen Kunstkritiker verfügte.

180 Vgl. Hubertus Kohle/Stefan Germer, Spontaneität und Rekonstruktion: zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Kunsttheorie, in: Peter Ganz/Martin Gosebruch (Hg.), Kunst und Kunsttheorie 1400–1900 (Wolfenbütteler Forschungen, 48), Wiesbaden 1991, 287–311, hier 287f., Permalink: http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bsz:16-artdok-1093 (Zugriff vom 01.01.2017).

181 Michael F. Zimmermann, Kritik und Theorie des Kubismus. Ardengo Soffici und Daniel-Henry Kahnweiler, in: Thomas W. Gaehtgens/Uwe Fleckner (Hg.), Prenez garde à la peinture! Kunstkritik in Frankreich 1900–1945 (Passagen/Passages, Jahrbuch des Deutschen Forums für Kunstgeschichte/Centre Allemand d'Histoire de l'Art, 1), Berlin 1999, 425–480, hier 427.

182 Ders., Kritik und Theorie (wie Anm. 181), 430.

183 Ders., Kritik und Theorie (wie Anm. 181), 430.

184 Ders., Kritik und Theorie (wie Anm. 181), 427.

4.1.2 Traditionsabbau und Selbstschöpfung: Gustave Geffroy und Octave Mirbeau

Nicht nur für Rodins eigene Karriere, sondern auch für seine Eingliederung in die Genealogien des Impressionismus markierte das gemeinsame Ausstellungsprojekt mit Claude Monet (1840–1926) in der Galerie Georges Petit im Jahr 1889 einen prägnanten Moment.[185] Die Präsentation von knapp 150 Werken von Monet und etwas über 30 Skulpturen von Rodin überstieg von Anbeginn den Anspruch eines bloß freundschaftlichen Gemeinschaftsprojekts zweier Künstlerkollegen, durch das der Besucher zu einer vergleichenden Betrachtung impressionistischer Malerei und Skulptur eingeladen werden sollte. Ein Blick in die einführenden Essays der Kunstkritiker Octave Mirbeau (1848–1917) über Monet und Gustave Geffroy über Rodin kann aufzeigen, inwiefern hier in einer überaus raffinierten Weise zwei Künstler zu Protagonisten eines radikalen Neuanfangs stilisiert wurden, der im Zeichen einer naturalistisch-impressionistischen Kunstauffassung stehen sollte. Im Folgenden möchte ich daher Geffroys Text in seinem Zusammenspiel mit Mirbeaus Einführungsessay zu Monet betrachten und einige rhetorische Gemeinsamkeiten herausarbeiten. Geffroy wandte sich bereits, wie man seinem professionellen und unterhaltsamen Schreibstil entnehmen kann, an eine breitere Öffentlichkeit. Rodins Modernität sah er darin gipfeln, dass der Künstler die Tradition einer akademischen Vorläufergeneration gesprengt und sich zugleich, sozusagen im Akt einer fast voraussetzungslosen Selbstschöpfung, eine neue künstlerische Vergangenheit erschaffen hat. Mirbeau und Geffroy erzeugten also durch ihre Essays eine Art von ›Interferenzeffekt‹, der sich erst aus einer vergleichenden Lektüre der Künstlerschicksale von Monet und Rodin zu erkennen gibt: Sobald sich der eine Text im jeweils anderen widerspiegelt, schälen sich auch gemeinsame Strukturprinzipien einer neuartigen Konzeption von künstlerischer Subjektivität heraus. Dadurch unterstreichen die Co-Autoren zugleich ihren Anspruch, Monets und Rodins Epochengeltung im Sinne einer naturalistisch-impressionistischen Ästhetik kenntlich zu machen. Für Geffroys Interpretation des *Höllentors* bleibt eine solche Zielsetzung freilich nicht ohne Konsequenzen.

Durch den Bedeutungszuwachs kommerzieller Galerien in den 1870er-Jahren wie derjenigen von Paul Durand-Ruel (1831–1922) oder eben auch von Georges Petit (1856–1920) erfuhr das französische Kunstsystem eine tiefgreifende Umwälzung. Bis dahin waren es vor allem die Akademie sowie die jährlichen Salons, die für die Präsentation und den Verkauf von Kunstwerken an das Publikum zuständig waren und die somit auch eine erste Selektion vornehmen konnten. Den Kunstkritikern kam in diesem institutionellen Gefüge primär die Rolle von Vermittlerfiguren zu, die dem Salonbesucher angesichts der schieren Masse an präsentierten Werken Orientierung bieten wollten. Mit ihren Kommentaren lenkten sie die Aufmerksamkeit auf besonders innovative Werke. Selbst Charles Baudelaire könnte man noch – zumindest in einer sozialgeschichtlichen Hinsicht – zu diesem Typus von Kunstkritiker zählen. Beanspruchten die Salonausstellungen noch, ein weithin gültiges und somit auch umfassendes Panorama der zeitgenössischen Kunstproduktion zu präsentieren, so entwickelte die

185 Vgl. hierzu den Aufsatz *Monet et Rodin* von Pierre Gassier in: Vilain (Hg.), Claude Monet – Auguste Rodin (wie Anm. 120), 23ff.

Galerie von Paul Durand-Ruel für die Impressionisten ab der zweiten gemeinsamen Ausstellung im Jahr 1876 eine neuartige, weil nachdrücklich kommerziell orientierte Plattform. Die Frage, ob ein Künstler oder eine Künstlergruppe auf dem Kunstmarkt Erfolg haben konnten, hing nun in entscheidendem Maße von der unternehmerischen Umtriebigkeit des Galeristen und von seinen Verkaufs- und Präsentationsstrategien ab. Doch auch den Kunstkritikern kam nun eine veränderte Aufgabe zu. Harrison C. und Cynthia A. White haben das in wechselseitiger Abhängigkeit stehende Gespann von Händler und Kritiker überzeugend als ein *Dealer-Critic-System* bezeichnet. Nicht mehr die Bewertung einzelner Gemälde oder Künstler war nun die Aufgabe der Kunstkritiker, sondern zunehmend die gezielte Förderung einzelner Künstlerkarrieren. So ist innerhalb eines vergleichsweise kurzen Zeitraums ein dichtes System aus wechselseitiger Loyalität zwischen Kunsthändlern, Kunstkritikern und Künstlern entstanden.[186] So hilfreich und anschaulich das Modell ist, so hat es doch auch kritische Einwände provoziert. Robert Jensen hat zu bedenken gegeben, dass der Erfolg des *Dealer-Critic-Systems* bei einer nüchternen Betrachtung der Verkaufszahlen zumindest in Frankreich weniger überwältigend gewesen sein dürfte, als es die Darstellung der Whites nahelegt. Tatsächlich bedürfe es, so Jensen, einer Ausweitung des Betrachtungsrahmens auf den internationalen Kunstmarkt, um die Auswirkungen dieser neuartigen Form kommerzieller Verkaufsstrategien in ihrer ganzen Reichweite beobachten zu können. Zumindest in Frankreich blieb also der Salon ungeachtet der neu entstandenen Konkurrenz durch private Galerien weiterhin eine machtvolle Institution.[187] Dennoch ist das Modell des *Dealer-Critic-Systems* hilfreich, um die rhetorischen Strategien von Geffroy in dessen Einleitungsessay zu Rodin historisch verorten zu können. Auch dieser Kunstkritiker schrieb sich nicht mehr so sehr die Rolle zu, als kritische Instanz des öffentlichen Kunstgeschmacks zu wirken, sondern er richtete seine Energien entschieden auf die Förderung von Einzelkarrieren wie derjenigen von Rodin.

In jenem tiefgreifend veränderten Kunstsystem nahm die im Jahr 1882 gegründete Galerie von Georges Petit eine singuläre Stellung ein. Petit orientierte sich am Modell der Londoner Grosvernor Gallery und achtete auf eine besonders luxuriöse, ja geradezu opulente Gestaltung seiner Galerieräume, die einen wirkungsvollen Rahmen für seine jährlichen Ausstellungen von ausgewählten Künstlern bieten sollten. In den darauffolgenden Jahren haben neben Künstlern wie Camille Pissarro (1830–1903), Jean-François Raffaëlli (1850–1924) und James McNeill Whistler (1834–1903) auch Monet und Rodin in regulären Abständen in den weitläufigen Räumen dieser Galerie ausgestellt.[188] Zwar wurde im Jahr 1888 der Plan einer gemeinsamen Präsentation von Werken von Rodin, Monet, Auguste Renoir (1841–1919) und Whistler gefasst, doch wurde diese Idee bald schon zugunsten einer Doppelausstellung von Rodin und Monet verworfen. Obwohl beide Künstler im selben Jahr, nämlich 1840, geboren wurden, nahmen ihre Karrieren dennoch höchst unterschiedliche Verläufe an. Folglich hat die gemeinsame Ausstellung

186 Vgl. Harrison C. White/Cynthia A. White, Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World, New York 1965, 94f., URL: https://books.google.de/books?id=2D_ehhO_14QC (Zugriff vom 01.01.2017).

187 Vgl. Robert Jensen, Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe, Princeton 1994, 49ff., URL: https://books.google.de/books?id=KnFUALV5xEoC (Zugriff vom 01.01.2017).

188 Vgl. Ders., Marketing Modernism (wie Anm. 187), 63ff.

für Monet und Rodin eine unterschiedliche Wichtigkeit gehabt.[189] Monet hat seine großen Erfolge bereits in den 1860er-Jahren mit der Ausstellung des *Frühstücks im Freien* und dann bei den Impressionistenausstellungen gefeiert. In den 1880er-Jahren dagegen verkaufte er seine Werke mit Unterstützung der Galerie Durand-Ruel vornehmlich an private Sammler. Rodins Karriere wiederum hat zunächst lange auf sich warten lassen; doch spätestens seit dem im Jahr 1880 erteilten Auftrag für das *Höllentor* und seiner Ernennung zum Mitglied der *légion d'honneur* im Jahr 1887 zählte er zu den anerkannten Künstlern mit hoher Reputation. Bildete die Ausstellung für Monet also eher eine umfassende Retrospektive seines Schaffens, so ermöglichten die präsentierten Skulpturen und Plastiken von Rodin einen Einblick in sein momentanes und vor allem auch einen Ausblick auf zukünftiges Schaffen. Monet hat sich nur ein Jahr nach der Ausstellung bei Georges Petit ein Anwesen in Giverny gekauft und sich so von der Pariser Kunstszene auch in räumlicher Hinsicht schrittweise distanziert.

Nicht nur Galerien wie diejenige von Georges Petit, sondern auch Kunstkritiker wie Gustave Geffroy reagierten in ihren Geschäftspraktiken wie auch in ihren Publikationsformen auf ein verändertes Kunstsystem, das verstärkt von kommerziellen Interessen und spürbaren Konkurrenzsituationen geprägt war.[190] Der im Jahr 1855 in Paris geborene und im Jahr 1926 ebendort verstorbene Kunstkritiker, der sich aber auch als Romancier, Journalist und Historiker betätigte, ist heute vor allem für seine berühmte, im Jahr 1892 veröffentlichte *Histoire de l'Impressionisme* bekannt, die allgemein als die erste kohärente Gesamtdarstellung dieser Kunstbewegung gilt. Sie speiste sich vor allem aus seinen kunstkritischen Beiträgen, die sich über die Jahre hinweg angesammelt haben.[191] Obwohl überliefert wird, dass Geffroy ein eher zurückhaltender Zeitgenosse gewesen sein musste, bildete er im Laufe seiner schriftstellerischen Karriere ein engmaschiges Netzwerk aus Gönnern, Künstlerfreunden, Politikern und Protagonisten der damaligen Kunstszene aus, das es ihm schließlich erlauben sollte, in der von Georges Clemenceau (1841–1929) gegründeten Zeitschrift *La Justice* zu einem der populärsten und einflussstärksten Kritiker einer gemäßigten Linken aufzusteigen.[192] Über Edmond de Goncourt kam Geffroy mit der naturalistischen Strömung in Kontakt. Bald schon zählten Émile Zola und Hippolyte Taine zu seinen intellektuellen Orientierungsfiguren.[193] Wenn Geffroy für uns heute nicht mehr unbedingt zu den prominentesten Kunstkritikern seiner Zeit zählt, so dürfte dies kaum an seinem ebenso anschaulichen wie präzisen Schreibstil liegen. Eher sind es seine künstlerischen Präferenzen, die mit dem gegenwärtigen Bild der Erfolgsgeschichte moderner Malerei und Skulptur vom Impressionismus zu den Avantgarden nicht mehr unbedingt kongruent sind. Tatsächlich war der Kunstkritiker vor allem in den 1880er-Jahren, also in seinen späten Zwanziger- und frühen Dreißigerjahren, ganz auf der Höhe seiner Zeit. Späteren künstlerischen

189 Vgl. hierzu das Vorwort von Jacques Vilain in: Vilain (Hg.), Claude Monet – Auguste Rodin (wie Anm. 120), 11ff.

190 Vgl. zur Biografie, zur intellektuellen Karriere und zur Publikationstätigkeit die umfassende Dissertation von JoAnne Paradise: JoAnne Paradise, Gustave Geffroy and the Criticism of Painting, New York/London 1985 (zugleich Diss./Stanford 1982).

191 Vgl. Dies., Geffroy (wie Anm. 190), 249ff.

192 Vgl. Dies., Geffroy (wie Anm. 190), 8ff.

193 Vgl. Dies., Geffroy (wie Anm. 190), 12ff.

Strömungen, vor allem dem Neoimpressionismus und dem Symbolismus, begegnete er zwar nicht mit offener Ablehnung, aber doch mit einem gewissen Unverständnis und einer spürbaren Reserviertheit. Geffroy gilt uns heute auch noch als glühender Verehrer und langjähriger Unterstützer von Monet, Pissarro und Edgar Degas, aber auch von Paul Cézanne (1839–1906), deren Werke er auf eindringliche Weise zu vermitteln und deren Karrieren er tatkräftig zu unterstützen vermochte. Er verstand es so, auch den späten Impressionismus im Ausgang einer naturalistisch geprägten Ästhetik wortgewandt als Visualisierung einer zeitgemäßen Wahrnehmungsform zu konturieren, etwa wenn er über Monets Serien von Pappeln schrieb:

> Dans les tableaux des Peupliers, cette présence réelle des formes et leur subite évaporation sont exprimées avec une noblesse et un charme véritablement exquis et émouvants. Les hautes tiges sont en même temps des lueurs. Les feuillages qui dessinent le bord sinueux de la rivière tournent comme une ronde aîlée. En retrait de la première plantation des arbres, l'ellipse des arbres du fond s'avance, s'allonge, presque triangulaire, à la façon d'un vol d'oiseaux migrateurs conduits par un chef. Ce grand dessin des choses que toujours Monet a voulu et exprimé, par les crêtes de massives falaises, par les arrivées concentriques de lames, par les circuits de rivières et les mamelonnements de collines, voilà qu'il le trace dans l'air, gracieux, souple, par le frisson léger des feuilles, et qu'il le répète et symétrise encore par le reflet dans l'eau tremblante de cette couronne suspendue dans l'air fluide.[194]

Andererseits aber sah Geffroy – und hier zeigt sich die Zeitgebundenheit seiner kunstkritischen Einlassungen – in einem Künstler wie Jean-François Raffaëlli einen gleichbedeutenden Vertreter dieser Künstlergeneration. Die anekdotisch anmutenden Milieustudien der Lebensräume der Pariser Banlieues, die Raffaëlli bekannt gemacht haben, würden wir heute wohl kaum mehr zur künstlerischen Vorhut des Impressionismus zählen.[195] Geffroys Begeisterung für Raffaëlli war sicherlich auch seinem Interesse für die Milieutheorien von Hippolyte Taine geschuldet, die dieser Künstler in fast kongenialer Weise in Bilder zu übersetzen schien. Einem Künstler wie Georges Seurat (1859–1891) konnte Geffroy zwar noch zugestehen, dass er in seinen Werken die noch junge Tradition der impressionistischen Bildtechniken fortzuführen vermochte.[196] Demgegenüber schien ihm ein rigoros praktizierter Divisionismus, der offensiv auf eine wissenschaftliche Begründung des Impressionismus setzte und dabei die Eleganz des malerischen Duktus vernachlässigte, schon als eine allzu gewollte Übersteigerung dieses künstlerischen Idioms.[197] Nicht weniger befremdeten Geffroy die idealisierenden, spirituell eingefärbten oder primitivistischen Tendenzen des Symbolismus. In der ostentativ hervorgekehrten Naivität eines Paul Gauguin (1848–1903) oder der Gruppe der Nabis fehlte ihm sowohl das offene Bekenntnis zur urban geprägten Modernität als auch zu einer genuin naturalistischen Naturerfahrung, wie sie seinen unmittelbaren Lebensraum zeitlebens prägte:

194 Gustave Geffroy, La Vie artistique, Bd. III, Paris 1894, 93f., Permalink: http://www.purl.org/yoolib/inha/5760 (Zugriff vom 01.01.2017).
195 Vgl. Paradise, Geffroy (wie Anm. 190), 206ff.
196 Vgl. Dies., Geffroy (wie Anm. 190), 366ff.
197 Vgl. Dies., Geffroy (wie Anm. 190), 372f.

> Hélas! Il faut craindre qu'il ne s'agisse que de la peinture d'hier et même d'avant-hier, si ces peintres qui se proclament idéistes ne savent pas trouver le contact nécessaire entre leur état d'esprit et la nature. […] c'est un art, non d'après la vie, mais d'après l'art. C'est la proclamation de la naïveté par des moyens de transcription réappris, – facilement ou péniblement, selon le cas – dans les œuvres déjà acquises, classées, chronologiquement dans les salles des musées.[198]

Kommen wir nun aber zu Geffroys Lektüre von Rodin und dessen *Höllentor*.[199] Gleich zu Beginn seines Aufsatzes macht Geffroy mit einem Zitat aus Stendhals (1783–1842) *Histoire de la Peinture en Italie* aus dem Jahr 1817 deutlich, welche historischen Erwartungen auf dem Bildhauer im Blick der Zeitgenossen lasteten. In der *Histoire de la Peinture en Italie* hatte Stendhal zuvor schon seinen Hoffnungen nach einer Erneuerung der Skulptur durch einen »neuen Michelangelo« Ausdruck verliehen.[200] Mit einer typologischen Pointe wird der italienische Meister nun von Geffroy als Figur einer Verheißung eingeführt, deren Erfüllung sich erst mit dem Auftauchen Rodins verwirklichen sollte. In einer »rapide biographie« erzählt Geffroy sodann von den prekären Anfangsbedingungen, unter denen Rodins frühe Künstlerkarriere gestanden hat und die zu diesem Zeitpunkt schon freilich selbst zu einer oft zitierten Anekdote geworden waren. Zudem verortet er seine eigenen Überlegungen zu dem Künstler in einem kulturellen Umfeld, das sich der kunsthistorischen Bedeutung des Künstlers bereits bewusst geworden ist und das ihm deshalb auch mit Ehrenabzeichen und Banketten seine Reverenzen erwiesen hat.[201]

Mit einer protokinematografisch anmutenden Erzählstrategie führt Geffroy den Leser im weiteren Fortgang seines Essays durch jenes Pariser Viertel in der Nähe des Champ de Mars, in dem sich Rodins Atelier befand. Basierte Edmond de Goncours Tagebucheintrag über den Besuch des Ateliers noch auf einem Ereignis, das wohl tatsächlich so stattgefunden haben dürfte, so hat man es bei Geffroy nun mit einer Erzählform zu tun, die zutiefst inszeniert und auf ihre genuinen Wirkungseffekte hin kalkuliert wirkt, sodass man sich als Leser nicht mehr sicher sein kann, ob es sich dabei um eine ausgeschmückte Nacherzählung eines Besuchs oder aber um eine fiktionale Szenerie handelt. Bei Geffroy jedenfalls ist der »promenade« hin zur Stätte des Kunstschaffens schon ein spannungssteigerndes Moment eingeschrieben, durch das die imaginierte Begegnung mit dem Künstler auch zeitlich heraus gezögert wird. Als Künstlerfigur wird Rodin selbst zunächst über eine physiognomische Beschreibung eingeführt. Fast beiläufig kann Geffroy so das vom literarischen Realismus inspirierte Verfahren der Lektüre von Körpern und Gesichtern vorführen, das auch seine Deutungsstrategie im Blick auf die Skulpturen und Plastiken im weiteren Verlauf seiner Argumentation prägen wird. In einer regelrechten *demonstratio ad oculus* führt uns der Kunstkritiker so vor das Antlitz und die Gestalt des Künstlers. Im vorurteilsfreien Blick, wie ihn der

198 Gustave Geffroy, La Vie artistique, Bd. II, Paris 1893, 384, Permalink: http://www.purl.org/yoolib/inha/5759 (Zugriff vom 01.01.2017).

199 Zum Verhältnis von Geffroy und Rodin vgl. Janin Salbert, Geffroy et Rodin, in: Annales de Bretagne 70/1 (1963), 105–121.

200 Vgl. Gustave Geffroy, Auguste Rodin (Faksimile des Katalogtextes von 1889), in: Vilain (Hg.), Claude Monet – Auguste Rodin (wie Anm. 120), 47–84, hier 47.

201 Vgl. Ders., Rodin (wie Anm. 120), 48.

Naturalismus und Impressionismus kultiviert haben, begegnen wir als Leser einem durch und durch arbeitsamen und uneitlen Bildhauer:

> Regardez l'homme et comprenez l'œuvre. L'homme, il est là, devant vous, les vêtements tâchés de plâtre, les mains poissées de terre glaise. Il est petit, trapu et tranquille. Tous les traits du visage apparaissent à la fois, car tous ils sont caractéristiques. Entre les cheveux, coupés courts, et la longue barbe qui descend à flots blonds sur la poitrine, un visage fin, passant du distrait au soucieux, et du soucieux au souriant, se masque de préoccupations et s'éclaire de joie paisible et de bonté silencieuse.[202]

Von der spöttischen Sozialcharakteristik, wie wir sie bei Goncourt gesehen haben, ist in Geffroys Glorifizierung von Rodins unprätentiösem Habitus nicht mehr viel übrig. Ein weiteres Schlüsselmoment seines Zugangs zu Rodin findet sich in der Schilderung von dessen künstlerischer Herkunft. Die zeitgenössischen Zuordnungen, wie man sie in den sogenannten Salon-Livrets finden konnte, wo Rodin oft als »Élève de Barye et de Carrier-Belleuse« ausgewiesen wurde, können für Geffroy nur auf eine ganz vordergründige und unwesentliche Abstammungslinie verweisen.[203] Lediglich das technische Handwerkszeug für die Bildhauerkunst habe Rodin von Antoine-Louis Barye (1796–1875) erlernt. Noch eindeutiger fällt sein Urteil hinsichtlich der Rolle von Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824–1887) für Rodins künstlerischer Entwicklung aus: Dessen Bedeutung wird gar auf seine bloße Rolle als Arbeitgeber für den Bildhauer beschränkt, ganz ähnlich wie es oft für Antoine Joseph van Rasbourg (1831–1902) gilt, bei dem sich der Künstler in der schwierigen Zeit der Brüsseler Jahre verdingt hat.

Blicken wir von hier auf Octave Mirbeaus Einführungstext über Monet. In Absetzung zu Geffroy, aber nicht ohne rhetorische und konzeptuelle Parallelen wählt Mirbeau mit dem Thema des Schüler-Lehrer-Verhältnisses einen anekdotischen Einstieg. Bei Mirbeau hat gleich zu Beginn ein junger Maler seinen Auftritt, der gerne bei Monet in die Lehre gegangen wäre. Jedoch sei er von diesem mit einem doppelten Argument abgewiesen worden: Als vielbeschäftigter impressionistischer Maler habe Monet laut eigener Aussage weder die Zeit gehabt, der Tätigkeit eines Kunstprofessors nachzugehen, noch sei ein Lehrer-Schüler-Verhältnis mit seinen künstlerischen Überzeugungen in Einklang zu bringen. Schon hier lässt sich ahnen, auf welche Pointe Mirbeaus Anekdote hinauslaufen wird: Der einzige Lehrer eines impressionistischen Künstlers, so Monet schließlich zu dem jungen Künstler, sei freilich die Natur selbst, wie sie sich im Himmel und in der Landschaft zeige. Zudem sei das klassische Schüler-Lehrer-Verhältnis ohnehin nur eine überkommene Tradition der akademischen Kunstproduktion, die stets von einem normativen und schon unzeitgemäß gewordenen Schönheitsideal dominiert wurde:

> Transmettre de génération en génération, théoriquement, mécaniquement, des lois fixes du *beau*; enseigner la méthode d'être ému d'une façon correcte et semblable, devant un morceau de nature, transformé en thème de bavardage scolastique,

202 Ders., Rodin (wie Anm. 120), 50f.
203 Ders., Rodin (wie Anm. 120), 52.

> comme on apprend à métrer des pièces de soie ou à confectionner des bottes, cela semble, au premier abord, un extravagant métier.[204]

Künstlerische Originalität im Sinne einer impressionistischen Ästhetik lasse sich also nicht im Sinne einer Regelpoetik erlernen. Der wahre Künstler habe sie dagegen in sich selbst zu entdecken. Wie bei Geffroy, so gelten auch bei Mirbeau die gewohnheitsmäßig in den Ausstellungslivrets angegebenen Lehrer als ein bloßes Tribut an die »scholastische« Tradition der künstlerischen Ausbildung. Den wirklichen Abhängigkeitsverhältnissen könne diese Filiationsreihe jedoch kaum Rechnung tragen:

> Avec M. Claude Monet, nous sommes loin de la tradition. Une de ses grandes originalités, c'est qu'il n'a été l'élève de personne. Il se trouve dans cette situation rare et bienheureuse de n'avoir pas d'état civil artistique. Aucun Cabanel ne le baptisa; aucun Bouguereau. Dans les livrets d'exposition et les catalogues de vente, il figure avec son nom seul, sans accolade d'aucun maître. Il entra, très jeune, il est vrai, dans l'atelier du père Gleyre, mais quand il eut compris et vérifié l'étrange cuisine qui se pratiquait là, il s'empressa de fuir, sans avoir déplié son carton, ni ouvert sa boîte de couleurs. Il eut alors une idée de génie, mais fort irrévérencieuse, et par quoi, certainement, il vaut d'être devenu l'admirable peintre qu'il est: il ne copia aucun tableau du Louvre.[205]

Mirbeau wie auch Geffroy stilisieren Monet und Rodin also zu vaterlosen Künstlerheroen – ganz so, als hätten sie sich selbst im Akt einer voraussetzungslosen Selbstschöpfung hervorgebracht. Doch nimmt Mirbeau diese radikale Negierung jeglicher Herkunft aus der Tradition zumindest im Falle Monets auch gleich wieder zurück, indem er eine alternative Genealogie vorschlägt. Den Impressionisten sieht er nämlich als veritablen Nachfolger jener »prodigieuse science«, die von Camille Corot (1796–1875) und von Jean-François Millet (1814–1875) initiiert worden war und die von einer Vorliebe für die »profondeurs de la vie« geprägt sei: »Tous les deux, si différents en sensibilité et en passion, furent étaux en génie. M. Claude Monet est de cette forte race.«[206] Was Michelangelo für Rodin ist, das sind also in Mirbeaus Sichtweise Corot und Millet für Monet: selbsterwählte Vorläufer jenseits der traditionsverhafteten, offiziellen Bildungswege.

Ein beachtlicher Teil von Geffroys Rodin-Essay ist sodann dem *Höllentor* gewidmet. Der Grund hierfür ist aber nicht nur die bereits zu diesem Zeitpunkt absehbare, emblematische Bedeutung dieses Werks für Rodins Schaffen. Geffroys ausführliche Beschreibung resultiert schlicht auch aus der Tatsache, dass die Monumentalplastik selbst auf der Ausstellung nicht zu sehen war. Mit den Mitteln einer rhetorischen Evidenzerzeugung sollte das Werk so zumindest vor den Augen des Betrachters entstehen. Auf der Ausstellung selbst dagegen wurden lediglich einzelne Figuren ausgestellt, so zum Beispiel der berühmte *Denker*, der sich nun zu einer autonomen Plastik emanzipiert hatte.[207] Geffroy schildert den halbfertigen Zustand des Werks, das im Atelier in einer Gipsversion schon aufrecht stehend zu bewundern war und das zugleich doch auch

204 Octave Mirbeau, Claude Monet (Faksimile des Katalogtextes von 1889), in: Vilain (Hg.), Claude Monet – Auguste Rodin (wie Anm. 120), 4–45, hier 6.

205 Ders., Monet (wie Anm. 120), 7.

206 Ders., Monet (wie Anm. 120), 13f.

207 Vgl. Vilain (Hg.), Claude Monet – Auguste Rodin (wie Anm. 120), 174f.

noch aus einer Vielzahl von einzelnen Figurenfragmenten bestand. Im Raum verteilt erwecken sie, so Geffroy in einer gewollt paradoxen Formulierung (in der vielleicht auch ein leiser Tadel mitschwingt), den Anschein eines »vivant cimetière«. Ob sich in dieser schaurigen Metapher auch schon die Ahnung eines drohenden Scheiterns der Fertigstellung dieser Plastik ankündigt, muss allerdings an dieser Stelle Spekulation bleiben. Für ein tieferes Verständnis dieses Werks, wie es Geffroy anstrebt, rückt jedenfalls die eigentliche literarische Vorlage, also Dante *Divina Commedia*, entschieden in den Hintergrund:

> Le sujet adopté, et qui donnera son nom à la Porte, cet Enfer du Dante où s'est arrêtée la rêverie du liseur avant le choix du statuaire, n'a été que le cadre nécessaire, ou plutôt le thème humain pouvant admettre une représentation tragique et complexe de la nature et de la vie.[208]

Geffroys Deutungsstrategie zeigt sich an kaum einer Stelle so eindrücklich wie hier: So wie sich Rodin in seinem künstlerischen Selbstverständnis ganz von der erdrückenden Last seiner Vorläufer und Vaterfiguren freizumachen verstanden habe, so sei es dem Bildhauer gelungen, auch in seinem Rückgriff auf diesen zentralen Motivstoff der abendländischen Literaturgeschichte die historische Vorlage aus ihrem zeitbedingten Kostüm zu entkleiden. Indem sich Rodin von Dante emanzipieren konnte, sei er zugleich selbst auch zu einer vorurteilsfreien Darstellung der menschlichen Natur gelangt:

> La Porte de l'Enfer, c'est l'assemblage, dans une action mouvementée, des instincts, des fatalités, des désirs, des désespérances, de tout ce qui crie et qui gémit en l'homme. Le poème du gibelin n'a conservé aucune couleur locale, a perdu toute sa signification florentine; il a été, pour ainsi dire, dénudé, et exprimé dans sa signification synthétique, comme un recueil des aspects non changeants de l'humanité de tous les pays et de tous les temps.[209]

In der Malerei fand eine solche Darstellungsstrategie ihr strukturelles Äquivalent freilich im impressionistischen Pinselstrich, dem es um die objektive Protokollierung visueller Wahrnehmungseindrücke zu tun war, und der dadurch von der Last der Geschichte und den akademisch geprägten Bildsprachen befreit erschien.[210] Wenn Geffroy hier von der Darstellung von unveränderlichen Eigenschaften der Menschheit spricht, so legen seine Formulierungen dennoch kaum die Vermutung nahe, dass es Rodin um die Visualisierung eines anthropologisch grundierten Wissens von Menschen zu tun gewesen sei. Eher dürften Geffroys Formulierungen, ähnlich wie wir es schon in Anklängen bei Champsaur sehen konnten, auf die Prominenz der zeitgenössischen Psychophysik und ihrer Verschmelzung mit einer naturalistischen Ästhetik zurückzuführen sein. Hierauf wird gleich noch genauer zurückzukommen sein. Geffroys Lektüre folgt den einzelnen Partien des *Höllentors*, wobei sein Blick an den »douces amoureuses«, den »heureuses criminelles des joues illicites« und den »amants réunis dans la souffrance« entlang gleitet. Im Gegensatz zu Champsaur will Geffroy allerdings im *Denker* gerade

208 Geffroy, Rodin (wie Anm. 120), 57.
209 Ders., Rodin (wie Anm. 120), 61.
210 Vgl. Cucini, Impressionismus (wie Anm. 174), 208ff.

kein Porträt von Dante erkennen, sondern »plutôt le Poète, nu, n'ayant aucun des signes qui font reconnaître une époque ou une nationalité, médite, mais à la façon d'un homme d'action au repos.«[211] Anders als Champsaur nimmt Geffroy also die Nacktheit der sitzenden Figur fast wortwörtlich; sie wird in seiner Deutung zu einem Signum der Entkleidung von historischen Schichtlagen, die zugleich eine Tendenz zur ästhetischen Verallgemeinerung markiert. Nicht weniger einschlägig ist Geffroys Beobachtung, dass Rodins monumentale Sitzfigur eine Form des Denkens visualisiert, die nicht mehr als eine freischwebende geistige Betätigung aufgefasst werden kann, sondern die sich als ein psychophysischer Akt präsentiert, bei dem körperliche Anstrengung und geistige Aktivität die zwei Seiten ein und derselben Medaille sind:

> Ses membres forts sont faits pour la marche et pour la lutte, son visage inquiet et vaillant, en proie à la crispation de l'idée fixe, reflète et répercute toutes les pitiés, toutes les indignations, toutes les passions qui excitent le songeur jusqu'à l'enthousiasme, qui l'émeuvent jusqu'à la lamentation.[212]

Solche Beobachtungen zum *Höllentor* gehen bei Geffroy unmittelbar in seine Beschreibungen der Bildhauerpraxis über. So setzt mit den Überlegungen des Kunstkritikers eindrücklich eine neue Form des Nachdenkens über das Verhältnis von Rodin und seinem Werk ein, die auch von späteren Autoren wieder aufgenommen und in aktualisierten Varianten durchgespielt werden sollte. Stets wurde dabei die Wechselbeziehung von Künstlerfigur und Figurenkunst in einer Art von chiastischer Verschränktheit gedacht, als eine *mise-en-abyme*-artige Struktur, bei der kaum mehr beurteilt werden kann (und soll), wo der Ursprung der künstlerischen Handlung zu lokalisieren ist und was die Folgeerscheinung ist. Ein Kritiker wie Edmond de Goncourt wäre wohl kaum auf die Idee gekommen, das von ihm mit parodistischer Leichtigkeit gezeichnete Porträt des Künstlers in eine tiefere, strukturelle Beziehung zur Darstellungsebene der Werke zu setzen. Eine solche Denkbewegung aber wird von Geffroy mit Nachdruck verfolgt, wenn er für Rodins skulpturales Handeln reklamiert, dass bei diesem ebenso, wie er es schon am *Denker* beobachten konnte, die Theorie nicht vor der Praxis kommt, sondern mit dieser gleichursprünglich ist, ja vielleicht sogar aus ihr erst erwächst: »[L]a forme chez lui naît en même temps que l'idée, et peut-être même avant l'idée.«[213] So wie die Hauptvertreter der Psychophysik wie Gustav Theodor Fechner stets betont haben, dass körperlich-physiologische und seelisch-geistige Prozesse nicht nur untrennbar miteinander vermittelt sind, sondern dass es sich um parallel verlaufende Vorgänge handelt, so entwickelt der Kritiker hier eine Produktionsästhetik, die ebenso wie die psychophysische Denkschule eine zutiefst antimetaphysische und antiplatonische Grundhaltung erkennen lässt.

Eine solche Übertragung von psychophysischem Gedankengut auf Rodins plastisches Menschheitsdrama wird im nachfolgenden Absatz weiterentwickelt. Geffroy hebt hervor, dass Rodin mit seinem Werk »symboles lamentables et cruels des fatalités physiologiques et des vains vouloirs de l'esprit«[214] geschaffen habe. Dabei lenkt

211 Geffroy, Rodin (wie Anm. 120), 58f.
212 Ders., Rodin (wie Anm. 120), 59.
213 Ders., Rodin (wie Anm. 120), 60.
214 Ders., Rodin (wie Anm. 120), 59f.

das Stichwort der Physiologie den Blick unweigerlich auf Geffroys geistige Nähe zu Émile Zolas Naturalismus-Theorie. In dessen kunsttheoretischer Schrift *Le Roman expérimental* aus dem Jahr 1880, die zu den herausragenden Manifesten naturalistischer Literatur- und Kunsttheorie gezählt werden darf, lehnte sich Zola eng an die wissenschaftstheoretischen Überlegungen des Mediziners und Physiologen Claude Bernard (1813–1878) an. So wie Bernard die Medizin von einer bloßen Heilkunst zu einer streng wissenschaftlichen Disziplin erheben wollte, wobei ihre Grundlagen in der empirischen Physiologie zu liegen habe, so muss laut Zola der naturalistische Romancier die Kunst des Schreibens als eine Form von Wissenschaft verstehen. Prägend war für Zola vor allem Bernards Schrift *Introduction à l'étude de la médicine expérimentale* aus dem Jahr 1865, in der der Mediziner dem Wissenschaftler die Doppelrolle eines teilnahmslosen Beobachters und eines aktiv ins Experiment eingreifenden Versuchsleiters zugleich zugeschrieben hat: Während der Wissenschaftler auf der einen Seite fähig sein müsse, durch eine unbeteiligte Haltung Objektivität zu garantieren, müsse er das Experiment auf der anderen Seite durch bewusste Eingriffe in dessen Ablauf zu kontrollieren verstehen. Zola sah in dieser Doppelcharakterisierung ein Vorbild für das Selbstverständnis des naturalistischen Schriftstellers:

> Eh bien! en revenant au roman, nous voyons également que le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude. C'est presque toujours ici une expérience »pour voir« comme l'appelle Claude Bernard. Le romancier part à la recherche d'une vérité.[215]

Dass eine solche Charakterisierung des naturalistischen Schriftstellers auch für Geffroys Rodin-Bild prägend gewesen sein dürfte, zeigt sich in Passagen wie dieser:

> Les réalités de la vie, les formes et les attitudes fournies par la nature, sont reproduites avec une exactitude rigoureuse, une science jalouse de montrer qu'elle peut faire passer dans la matière les manifestations physiques et intellectuelles de l'humanité, les mouvements par lesquels elle exprime ses colères, ses tristesses, ses désirs, ses passions, son besoin d'agitation et de rêverie.[216]

Und wenn Zola die Notwendigkeit einer unvoreingenommenen Beobachtungshaltung gegenüber den zu untersuchenden Phänomenen fordert, so scheint in Geffroys Charakterisierung von Rodin ein solches Ethos wiederum nachzuhallen:

> L'observation n'est sacrifiée à aucun effet de rhétorique, nulle vague intention littéraire, nulle illustration insuffisante ne prennent la place de la vie animée. Bien au contraire, tout se précise, les symboles se dégagent sans effort, les idées respirent et gesticulent, les recherches et les trouvailles du sculpteur apparaissent visibles dans ces réalisations triomphantes de la pensée et de ses mains: des attitudes nouvelles.

215 Émile Zola, Le Roman expérimental, Paris 1890, 23.
216 Geffroy, Rodin (wie Anm. 120), 63.

> Les attitudes nouvelles! c'est par elles, pour s'en tenir à la technique d'un métier et à la matérialité d'un art, que peut se démontrer la hardiesse de nouveauté et l'originalité profonde de Rodin. Dans ce temps-ci, la remarque doit en être faite, et elle peut être facilement vérifiée aux expositions annuelles, les pratiques de l'École, la routine des commandes, l'habitude si facilement prise et gardée de se contenter des moules conventionnelles, font que la sculpture réside en quelques poses admises qui pourraient être facilement énumérées.[217]

Ganz ähnlich rückte auch Octave Mirbeau Monets Werk in das Licht einer naturalistisch-physiologischen Ästhetik. Auch Monet habe sich eine souveräne Unabhängigkeit gegenüber jeglichen bildnerischen Konventionen erhalten. Auch er habe in seinen Werken nach einer wahrheitsgetreuen Wiedergabe der Naturphänomene gestrebt:

> Si j'insiste tant sur ces particularités de technique, c'est pour répondre aux ignorantes critiques de ceux qui reprochent à M. Claude Monet de se contenter de l'à peu près, alors qu'aucun ne poussa si loin, avec une aussi grande franchise de moyens, la conscience méticuleuse de son art, le respect fidèle de la nature, la recherche ardente et patiente de la vérité […].[218]

Rodin, so wiederum Geffroy, sei sich stets dessen bewusst gewesen, dass ein menschlicher Körper unendlich viele Stellungen und Haltungen einnehmen kann, indem er sich »multipliant en fugitifs aspects à chaque fois que le corps bouge«.[219] Parallel hierzu entwickelt auch Mirbeau den Gedanken, dass Monet an seinen Werken im steten Wissen um die konstante Veränderlichkeit einer Landschaft und ihrer Atmosphäre arbeitete. Monet habe stets danach gestrebt, eine »interprétation à peu près exacte et émue de la nature« zu bieten, und sei so zu einer Malweise gelangt, die den Augenblick einzufangen vermag:

> Cette observation s'applique aussi bien aux figures, qui ne sont en réalité qu'un ensemble d'ombres, de lumières, de reflets, toutes choses mobiles et changeantes, qu'au paysage. Le *motif* et l'instant du *motif* une fois choisis, il jetait sur la toile sa première impression.[220]

Geffroy seinerseits scheint gerade diese Überlegungen Mirbeaus aufzugreifen, wenn er die skulpturale Erfassung des Körpers in seiner unhintergehbaren Bewegtheit mit einer sich stets wandelnden Landschaft vergleicht: »Pour employer les vives images, les saisissantes comparaisons, qui n'ont pu encore être usée par l'usage, les attitudes des corps sont, pour lui, nombreuses comme les vagues de la mer, comme les grains de sable des grèves, comme les étoiles du ciel.«[221] Man darf es wohl als rhetorisches Kalkül werten, wenn Mirbeau und Geffroy den Maler und den Bildhauer auf der einen Seite in gesonderten Aufsätzen behandeln (und dabei über den jeweils anderen Künstler kein Wort verlieren) und auf der anderen Seite beide Künstler immer wieder einander annähern, indem sie vergleichbare künstlerische Intentionen und Praktiken herausstellen.

217 Ders., Rodin (wie Anm. 120), 60f.
218 Mirbeau, Rodin (wie Anm. 120), 16.
219 Geffroy, Rodin (wie Anm. 120), 62.
220 Mirbeau, Monet (wie Anm. 120), 40.
221 Geffroy, Rodin (wie Anm. 120), 62.

So unterstreicht Geffroy zum Ende seines Aufsatzes nochmals eindringlich die historische Bedeutung Rodins für die Geschichte und Ästhetik der naturalistisch-impressionistischen Schule. Als Bildhauer habe er nicht nur diejenigen Fesseln der Tradition durchbrochen, die zahllose Künstler vor ihm noch unterjocht oder zu gelehrigen Epigonen verurteilt haben, sondern er habe auch die Geschichte selbst an ihr Ende geführt, und zwar im Namen einer physiologischen Wahrheit des Menschen. Rodin

> vient à son heure, à la fin de ce siècle, pour représenter l'humanité physiologique dans ses actions diverses, dans la fatalité de ses fonctions. […] Après l'évocation de la vie des animaux, il entreprend d'évoquer la vie animale de l'homme. Et, comme Barye a fait transparaître le caractère moral des êtres à travers les manifestations de leurs instincts, Rodin dévoile des états d'âmes sous les efforts corporels et la désolation des attitudes.[222]

Jener »Mensch« wird von Geffroy in Anlehnung an psychophysiologische Denkweisen und an der naturalistischen Kunsttheorie als ein Wesen erfasst, das von den physiologischen Gegebenheiten zutiefst determiniert ist. Seine Wünsche, Triebe und Leidenschaften scheinen von einem körperlichen Mechanismus vorgeprägt zu sein, der im *Denker* zu emblematischer Verdichtung gerät und sich dort – als physiologischer Akt des Denkens selbst – als ein genuin physiologischer Vollzug darstellt. Erst die symbolistische Kunstkritik zum Ende des 19. Jahrhunderts wird, gerade auch vor dem Hintergrund einer immer weiter in die Zukunft aufgeschobenen Fertigstellung des *Höllentors*, neue, weniger optimistische und bisweilen sogar dekadentistische Dimensionen dieses Werkes in den Mittelpunkt ihrer interpretatorischen Anstrengungen rücken. Ihr wird es nachdrücklich um die Aspekte der Temporalität gehen, die von Geffroy noch kaum in den Blick genommen worden waren, und zwar sowohl hinsichtlich der Zeitstrukturen des Kunstwerk als auch in Bezug auf die tatsächliche Lebensrealität des Künstlers, die beide zunehmend unter dem Signum eines quälenden Aufschubs zu stehen schienen. Inwiefern mit der Lossagung von einer die Geschichte transzendierenden *Natur* des Menschen als zentralem Interpretament auch die einst souveräne Position des Bildhauers als künstlerischem Herrscher über sein Werk ins Wanken geraten musste, soll auf den folgenden Seiten näher beleuchtet werden.

4.2 Szenarien des Aufschubs

Schon vor den 1880er- und 1890er-Jahren gab es in Frankreich einige prominente Künstler, die in ihren Werken jenseits des modernen, urbanen Lebens traumartige Bildwelten imaginierten. Solche spätromantischen oder idealisierenden Tendenzen werden beispielsweise von den bisweilen wie ziseliert wirkenden Gemälden Gustave Moreaus (1826–1898) repräsentiert. Dessen suggestive, mythenreiche Darstellungen, die oftmals von einer exotisch-verderbten Erotik durchwirkt scheinen, standen dem naturalistischen Paradigma diametral entgegen. Aber auch Pierre Puvis de Chavannes (1824–1898) übte weitreichenden Einfluss auf nachfolgende, symbolistisch

222 Ders., Rodin (wie Anm. 120), 71f.

orientierte Künstlergenerationen aus, vor allem auf die Gruppe der Nabis mit ihrem cloisonnistischen Stil. Er gilt heute als Erneuerer einer dekorativen, friesartigen Wandmalerei mit rätselhaft wirkenden Landschaften und zeitenthobenen Figuren, die an ein Arkadien erinnern, das wie durch einen Schleier betrachtet erscheint.[223] Als eine genuin literarische Strömung jedoch wurde der Symbolismus erst im Jahr der letzten Impressionistenausstellung in Form eines Manifests verkündet. In einem berühmten Artikel von Jean Moréas (1856–1910) aus dem Jahr 1886, der mit dem schlichten Titel *Le Symbolisme* in einer Supplementausgabe des *Figaro* erschienen war, trat der Dichter, der eigentlich Ioannis Papadiamantopoulos hieß, als entschiedener Verteidiger einer antinaturalistischen Bewegung auf. Diese habe sich, so Moréas, von der naiven »méthode puérile« des Naturalismus lossagen wollen. Allein die Werke Émile Zolas seien von diesem Verdikt auszunehmen, da ihn sein »merveilleux instinct d'écrivain« gerettet habe. Den Kritikern des symbolistischen Stils, die darin das Symptom eines um sich greifenden Dekadentismus sahen, hielt Moréas das geschichtsphilosophische Argument entgegen, dass dieser lediglich einer unabänderlichen Logik der historischen Kreisläufe folge: Der Symbolismus sei eben die zeitgemäße Ausdrucksform einer »évolution cyclique avec des retours strictement déterminés«. Aus diesem Grund entwirft Moréas eine weit in die Vergangenheit zurückreichende Tradition von literarischen Werken, die dem Symbolismus seiner Ansicht nach schon lange vor der Erfindung des Begriffs die geistige Richtung gewiesen haben:

> L'accusation d'obscurité lancée contre une telle esthétique par des lecteurs à bâtons rompus n'a rien qui puisse surprendre. Mais qu'y faire? Les *Pythiques* de Pindare, l'*Hamlet* de Shakespeare, la *Vita Nuova* de Dante, le *Second Faust* de Goethe, la *Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert ne furent-ils pas aussi taxés d'ambiguïté?[224]

Als literarische Leitsterne der jüngeren Vergangenheit des Symbolismus führt Moréas Paul Verlaine (1844–1896), Théodore de Banville (1823–1891), Stéphane Mallarmé (1842–1898) und schließlich Charles Baudelaire an. Indem sich diese Dichter, so Moréas, verstärkt der Formqualitäten ihrer Gedichte zugewandt und zugleich düster-pessimistische Themen aufgegriffen haben, seien sie dem Projekt einer symbolistischen Abkehr vom naturalistischen Optimismus und dessen Vertrauen in das Naturvorbild am nächsten gekommen:

> Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette.[225]

In stilistischer Hinsicht gibt Moréas wenige, aber entscheidende Hinweise, mit welchen rhetorischen Mitteln die Sprache des Symbolismus aufwartet. Insbesondere führt er rhetorische Tropen an, die das allzu selbstgewisse Vertrauen in das mimetische Vermögen der Sprache zu stören vermögen. Die Literatur des Symbolismus habe stets eine

223 Vgl. Rodolphe Rapetti, Le Symbolisme, Paris 2005, 35–48 sowie 120.

224 Jean Moréas, Le Symbolisme, in: Le Figaro, 18.09.1886, Supplément littéraire, URL: https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1886_moreas.html (Zugriff vom 01.01.2017).

225 Ders., Symbolisme (wie Anm. 224).

besondere Vorliebe für eine überbordende Sprache gepflegt, die das bewusst Gesuchte vor der einfachen Informationsvermittlung bevorzugt und die dabei zugleich abgehackt wirkende Satzstrukturen und fremdländisch klingende Wörter in das Textgeflecht einbaut. Der Symbolismus gefalle sich also in einem Umgang mit der Sprache, der deren Artifizialität bewusst hervorkehrt:

> Pour la traduction exacte de sa synthèse, il faut au symbolisme un style archétype et complexe; d'impollués vocables, la période qui s'arc-boute alternant avec la période aux défaillances ondulées, les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, l'anacoluthe en suspens, tout trop hardi et multiforme; enfin la bonne langue – instaurée et modernisée –, la bonne et luxuriante et fringante langue française d'avant les Vaugelas et les Boileau-Despréaux, la langue de François Rabelais et de Philippe de Commines, de Villon, de Rutebeuf et de tant d'autres écrivains libres et dardant le terme acut du langage, tels des Toxotes de Thrace leurs flèches sinueuses.[226]

Schon diese wenigen Zitate aus Moréas Manifest lassen erahnen, weshalb eine Neuperspektivierung des *Höllentors* im Zeichen der symbolistischen Kunstdoktrin nicht nur möglich schien, sondern sich den Kritikern einer neuen Generation regelrecht aufdrängen musste. Schließlich zeigt Rodins Werk in erster Linie ein Figurenensemble, dessen ekstatische, ja exaltierte Körperdarstellungen die symbolistische Forderung nach archetypischer Ursprünglichkeit geradezu idealtypisch zu verwirklichen scheinen. Bereits Moréas hatte für die Literatur des Symbolismus einen Umbruch in der Auffassung von literarisch imaginierter Subjektivität festgestellt. Symbolistische Autoren wie Stéphane Mallarmé oder Maurice Maeterlinck (1862–1949) haben in ihren Werken mit Vorliebe Protagonisten erfunden, die sich gerade nicht mehr durch Handlungsbereitschaft oder einen intentional gerichteten Willen auszeichnen, sondern deren Aktionsfähigkeit im Gegenteil stets durch Momente des Zögerns und des Zauderns unterlaufen scheint. Den Symbolismus charakterisiert Moréas so auch auf der Ebene der narrativen Handlungsdarstellung als einen fundamentalen Angriff auf den mechanistisch-deterministischen Wirklichkeitsbegriff, den sich der *roman expérimental* eines Zola noch auf die Fahnen geschrieben hatte. Der Leser sollte also ganz bewusst über die Intentionen und Willensäußerungen der dargestellten Figuren im Unklaren gelassen werden.[227]

Man weiß heute, dass sich der Symbolismus auch als eine Gegenreaktion zur unkritischen Fortschrittsgläubigkeit der Dritten Republik und zum Optimismus der naturalistischen Schule entwickelt hat. Schon Baudelaires Werk war von einer tiefen Skepsis gegenüber den Glücksversprechungen einer kapitalistisch geprägten Warenwelt durchdrungen. Mit den im Symbolismus immer deutlicher artikulierten Zweifeln an der Vorstellung vom selbstmächtigen Subjekt gerieten schließlich auch jene fortschrittsorientierten Geschichtskonstruktionen ins Wanken, die – aller deterministischen Schicksalsbestimmtheit zum Trotz – von einer kontinuierlichen Optimierbarkeit der Gesellschaft überzeugt waren. Vor diesem Hintergrund wollten auch einige mehr oder weniger offen mit dem Symbolismus sympathisierenden Kunstkritiker Rodins

226 Ders., Symbolisme (wie Anm. 224).
227 Vgl. Rapetti, Symbolisme (wie Anm. 223), 9ff.

Höllentor aus dem Bannkreis einer naturalistischen Vereinnahmung befreien und im Gegenzug in die Genealogie der symbolistischen Kunstströmung einschreiben.

So bot das *Höllentor* jener Generation am Symbolismus orientierter Kritiker, die sich mit Vorliebe den Nachtseiten des modernen Subjekts zugewandt haben, einen höchst interessanten Testfall für ihre eigenen Deutungsintentionen. Eine zuversichtliche Hoffnung der Kritiker auf einen zügigen Abschluss der Arbeiten, wie sie noch Geffroys Überlegungen prägt, wurde bald schon von einer Stimmung des wartenden Ausharrens überlagert. Selbst die Frage, ob Rodin das Werk überhaupt jemals fertigstellen würde, schien sich im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts immer stärker aufzudrängen. Bis heute bleibt es ein kunsthistorischer Streitfall, ob die *post mortem* angefertigte, bronzene Version des Portals nun als das vollendete Werk anzusehen ist oder aber ob sie immer noch eine vorläufige Entwicklungsstufe repräsentiert.[228] Wie der Blick auf die zeitgenössische Kunstkritik aber zeigen wird, hängt die Diskussion über die Frage der Vollendung nicht nur von einer (bis zu einem gewissen Grad durchaus rekonstruierbaren) Faktenlage ab. Wichtiger scheint dagegen, dass in ihr implizit auch die Problematik von Rodins neuartigem Werkbegriff und somit eine weitere Dimension der Modernität ausgetragen wurde. Das wiederum scheint nicht ohne Konsequenzen für die kunstgeschichtlichen Parteinahmen zu bleiben: Diejenigen Kunsthistoriker, die sich wie Albert Elsen (1927–1995) oder Josef Schmoll gen. Eisenwerth einem eher konservativen Moderne-Begriff verpflichtet fühlten, neigten eher dazu, Rodins Portal als vollendet anzuerkennen. Traditionelle Konzepte wie dasjenige des »Meisterwerks« konnten sie so für das *Höllentor* weiterhin reklamieren. So versuchte Elsen die schwierige Frage nach dem zweifelhaften Zustand der Vollendung durch exakte Prozentangaben einer Lösung zuzuführen: »In my judgment Rodin was ninety-nine percent satisfied with what he had done, and his dissatisfaction focused on the problems of modifying the architectural frame and its' coordination.«[229]

Auch Schmoll gen. Eisenwerth kam noch in einem Aufsatz aus dem Jahr 2006 zu einer apodiktischen Feststellung: »Er hat sich mit dem Projekt schon vor 1880 beschäftigt und es 1916 abgeschlossen.«[230] Für ihre Argumentation stützten sich beide Kunsthistoriker ganz wesentlich auf die Tatsache, dass der Künstler in den letzten Jahren seines Schaffens kaum mehr Veränderungen an der Anordnung der Figuren vorgenommen hat. Demgegenüber finden sich aber auch gegenläufige Meinungen, die die Modernität von Rodins *Höllentor* gerade darin erkennen wollen, dass es den auf Vollendung und Autonomie zielenden Begriff des »Werks« durch einen neue Emphase auf die (ikonografisch-semantische) Offenheit und (produktionstheoretische) Prozesshaftigkeit systematisch unterläuft. Hier steht nun eine radikal verzeitlichte Auffassung vom Kunstwerk als einem *Work in progress* im Mittelpunkt der Betrachtung. Hans Belting beispielsweise hat vor einigen Jahren Rodins *Höllentor* in eine strukturelle Beziehung

228 Vgl. zu dieser Debatte: Josef Schmoll gen. Eisenwerth, Neue Aspekte zu Rodins Höllentor, in: Ders., Rodin-Studien: Persönlichkeit, Werke, Wirkung, Bibliographie, München 1983, 215–233, hier 221ff.

229 Elsen, Gates of Hell (wie Anm. 164), 75.

230 Josef Schmoll gen. Eisenwerth, Rodin zwischen Tradition und Innovation. Fragment, Torso, Deformation, Montage im Dienst der Expression, in: Michael Kuhlemann/Hélène Pinet/Christina Buley-Uribe (Hg.), Vor 100 Jahren. Rodin in Deutschland (Ausstellungskatalog: Hamburg, Bucerius Kunst Forum, 18.02.–25.05.2006; Dresden, Skulpturensammlung, 10.05.–13.08.2006), München 2006, 12–23, hier 15.

zu Paul Cézannes (1839–1906) Versuchen einer malerischen Darstellung seiner Wahrnehmungserlebnisse gerückt. Sowohl bei Rodin als auch bei Cézanne werde der Glaube an das vollendete oder vollendbare Meisterwerk immer wieder dadurch subvertiert, dass die künstlerische Produktion nicht erst in einem abschließenden Ergebnis, sondern gerade in der Prozessualität ihrer Herstellung ihren eigentlichen Zielpunkt habe.[231] Das Tor, so Belting, erscheint »in diesem Sinne nicht als einzelnes Werk, sondern als Symbol des ganzen Œuvres, wobei Rodin der doppelte Wortsinn gefallen mochte«, da »[a]uch das Œuvre […] unabgeschlossen und unabschließbar [war]«.[232]

Daher soll auf den folgenden Seiten vor allem gefragt werden, mit welchen Argumentationsstrategien sich die Kritiker seit den späteren 1890er-Jahren einem Artefakt näherten, das sich den überkommenen Kategorien eines in sich abgeschlossenen, autonomen Kunstwerks immer mehr zu entziehen drohte. Immer offenkundiger drängte sich den Kritikern dabei die Vermutung auf, dass Rodin als Künstlersubjekt kaum mehr mit der Vorstellung vom handlungsmächtigen, tatkräftigen und selbstbewussten Bildhauer erfasst werden kann, so wie sie noch für Geffroys Deutung eine unhinterfragte Voraussetzung bildete. Ging es den frühen Kunstkritikern wie Edmond de Goncourt noch vordringlich um die ekphrastische Inszenierung einer im Blick auf das Kunstwerk als bewegt erfahrenen Wahrnehmung, so bereichern spätere Kommentare solche Reflexionen über die Zeitlichkeit des rezipierenden Blicks mit der Problematik des Bezugs von Rodins neuartigem ikonografischen Programm zur geschichtlichen Zeit.

4.2.1 Mehrdeutigkeit und Ent-Ortung: Léon Maillard

Der heute nur mehr einem Fachpublikum bekannte Kunstschriftsteller Léon Maillard verfasste im Klima des französischen Symbolismus mit seiner Monografie *Auguste Rodin. Études sur quelques artistes originaux. Statuaire* aus dem Jahr 1899 eine erste, gleichwohl aus heutiger Sicht eher konventionelle Monographie zu Leben und Werk des Bildhauers.[233] Dennoch weisen einige Passagen zum *Höllentor* auf einen signifikanten Umbruch hin, der sich in der Rezeptionsgeschichte zu Rodin vollzogen hat. Das damals noch relativ junge Genre der Künstlermonografie entstand in einem engen Wechselverhältnis mit den Künstlerretrospektiven, die vor allem zum Ende des Jahrhunderts hin populär wurden. Wie Robert Jensen festhält, sind dessen Anfänge in den Schriften über die Barbizon-Künstler zu suchen: »These biographies exploited the ubiquitous practice of combining anecdotal information, letters, diaries, and exhibition history. As art criticism, these monographs had an explanatory power that stands halfway between *Kunstwissenschaft* and hearsay.«[234] Wie schon einige Autoren vor ihm zeigt auch Maillard in seinen Werksbetrachtungen ein ausgesprochenes Interesse für die topografische Anordnung der Figuren des *Höllentors*, gerade in Bezug auf ihr jeweiliges Verhältnis zu

231 Vgl. Hans Belting, Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998, 252f., URL: https://books.google.de/books?id=_scA_7B7NlgC (Zugriff vom 03.01.2017).
232 Ders., Meisterwerk (wie Anm. 231), 253.
233 Vgl. Léon Maillard, Études sur quelques artistes originaux: Auguste Rodin. Statuaire, Paris 1899, Permalink: http://n2t.net/ark:/13960/t1vd7ht31 (Zugriff vom 01.01.2017).
234 Jensen, Marketing Modernism (wie Anm. 187), 110.

ihrer Bedeutung für das Gesamtgeschehen. Wie sich die Masse an plastisch geformten Leibern im Tor räumlich und strukturell zum über ihnen wachenden *Denker* verhält und wie wiederum dieser zu den über ihm positionierten *Drei Schatten* steht – dies sind für Maillard Fragen, die nicht nur aus Überlegungen zu bildhauerischen Kompositionsprinzipien herrühren. Zumindest implizit legen seine Ausführungen auch den Gedanken nahe, dass ihre Analyse Aufschluss über die strukturelle Stellung des Dichters zu seinem literarischen Werk erlaubt. Dadurch aber lässt Maillard die Möglichkeit einer metaphorischen Übertragung seiner Überlegungen auf das ›poetologische‹ Verhältnis des Künstlers zu seinem skulpturalen Werk offen. Es ist wohl kein Zufall, dass die Frage nach dem Bezug Rodins zu seinem *Opus magnum* in demjenigen Moment in die Aufmerksamkeit eines Kritikers drängte, als die Werksentstehung in eine kritische Phase der Verzögerung mit einem unabsehbaren Ausgang eintrat. Wie schon vor ihm Geffroy, so sieht auch Maillard den Grund für Rodins Rückgriff auf Dantes *Göttliche Komödie* nicht allein in einem historistischen Interesse für den italienischen Motivstoff, sondern vor allem in dem Potenzial dieser Dichtung, einen literarischen Fundus für die visuelle Dramatisierung allgemein-menschlicher Schicksale zu liefern:

> Tous les épisodes se dressaient, non comme des fragments de l'histoire de Florence, mais comme un perpétuel appel aux causes humaines de l'Histoire. L'amour, la haine, Francesca, Ugolin, étaient non plus les symboles poétiques mis en œuvre par le Gibelin, c'était l'évocation permanente des mouvements toujours renouvelés dans la nature, jamais identiques des attitudes innombrables des êtres en mouvement, dans l'exercice de la vie, avec les variations infinies de la passion et de la volupté, ces mobiles des actes des hommes.[235]

Wenn man sich bei der Lektüre dieser Sätze an Geffroys Deutung erinnert fühlt, so ist dies kein Zufall: Tatsächlich widmete Maillard seine Studie dem naturalistischen Kunstkritiker; zudem verfasste er im Vorwort eine Art Lobrede auf dessen unermüdliche Einsatzbereitschaft im Kampf um die moderne Skulptur und Plastik, wohl auch mit dem Hintergedanken, seiner Monografie als einer noch recht neuartigen Publikationsform eine historische Verankerung zu verleihen. Während sich der Kunstkritiker bis zu diesem Punkt noch in gewohnten Bahnen der Deutung bewegt, erkennt man in seinen Überlegungen zur Figur des *Denkers* neuartige Zugangsweisen. Maillard bespricht die Gestalt im Zusammenhang mit der darüberstehenden Figurengruppe der *Drei Schatten*. Auch wenn diese eine Art von Bekrönung des Portals darstellen, so könne selbst ihre herausgehobene Stellung nicht über den im Wortsinn ›dekadenten‹ Bewegungszug ihrer Körper hinwegtäuschen: »L'abîme de désespoir, qui s'étend au-dessus, les appelle.« Demgegenüber scheint es im Fall des *Denkers* schon schwieriger zu sein, seinen räumlichen, aber auch narrativen Ort im Geschehen zu lokalisieren: Zunächst einmal ragt der *Denker* (Abb. 7) für Maillard in physischer, kompositorischer und struktureller Weise aus dem Gesamtgeschehen heraus. Den »pensée générale de l'œuvre« verkörpere er so in geradezu emblematischer Weise: »C'est vers elle que converge toute l'unité décorative, celle du sommet comme celle du panneaux et des montants.«

235 Maillard, Rodin (wie Anm. 233), 80.



Abbildung 7: Auguste Rodin, *Das Höllentor* (Detail mit dem *Denker*), ab 1880, Bronze, Paris, Musée Rodin [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Jérôme Manoukian].

Der *Denker* wird also in einem ersten Schritt ganz traditionell als Mittelpunkt des Gesamtensembles charakterisiert, als dessen »centre idéal«, von dem aus das »rayonnement sculptural« ausstrahle.[236] Als ein körperlich agierendes und geistig reflektierendes Wesen, dessen Handeln sich zwischen frei entfaltender Energie und ihrer Bündelung in einem fokussierten Akt des nachdenkenden Imaginierens die Waage hält, wird er anfangs in seiner traditionellen Funktion als Allegorie einer Autorfigur bestätigt: »Dans sa sévère nudité«, so Maillard, sei er »que l'image de la réflexion éternelle de l'homme sur les choses humaines.«[237]

Erweist sich die Figur einerseits gegenüber dem Bildgeschehen in einer gesonderten Beobachterposition, so wird ihr andererseits aber noch im selben Absatz diese herausgehobene Stellung wieder entzogen. Schließlich sei der *Denker* auch ein »songeur perpétuel qui perçoit l'avenir dans les faits du passé, sans s'abstraire de la vie qui bruit autour de lui et à laquelle il participe […].«[238] In einer chiastisch formulierten Doppelpositionierung wird die Figur des *Denkers*, die gerade noch als außenstehender Beobachter und als kompositorisches Zentrum gewertet worden war, radikal in die »Immanenz«[239] eines »vie qui bruit autour de lui« hineingezogen. Der *Denker* wird von

236 Alle Zitate: Ders., Rodin (wie Anm. 233), 81.
237 Ders., Rodin (wie Anm. 233), 81f.
238 Ders., Rodin (wie Anm. 233), 82.
239 Wenn ich hier den Begriff der »Immanenz« gebrauche, so verwende ich ihn insbesondere in seiner Kontraststellung zum Denken der Transzendenz bzw. der Transzendentalität. Mit diesem Begriff soll

Maillard also in jenem bewegt-bewegenden Geschehen verortet, das sich um ihn herum und zu seinen Füßen abspielt. Wenn der Kunstkritiker an dieser Stelle emphatisch vom »Leben« spricht, das sich strömend und quellend vor dem Blick der Betrachter und unterhalb des *Denkers* ausbreitet, so nimmt diese Metaphorik einer Lebensfülle, die jegliches Distanzstreben verschlingt und verzehrt, eine durchaus neuartige Qualität an. In den Diskussionen um das *Eherne Zeitalter* jedenfalls konnte man diese semantische Dimension noch nicht finden. So wird an dieser Stelle offensichtlich, dass die übergreifenden Metaphern der Interpretation von Rodins Werken oberflächlich betrachtet zwar über die Generationen hinweg relativ stabil bleiben, dass sie jedoch in einer tieferen Bedeutungsschicht einem historischen Wandel unterworfen sind. Im Kapitel zu Rainer Maria Rilke (1875–1926) und Georg Simmel (1858–1918) werden wir in einer methodologischen Perspektive und mit Blick auf Hans Blumenbergs (1920–1996) Projekt einer Metaphorologie auf solche Problemstellungen zurückzukommen haben.

So betrifft die von Maillard angedeutete Umperspektivierung des *Höllentors* auch die Frage, welche Form von Geschichte und Geschichtlichkeit in diesem Werk eigentlich visualisiert wird – eine Frage, die, wie wir gesehen haben, bereits Geffroy intensiv beschäftigt hatte. Wir erinnern uns daran, dass der Kunstkritiker in Rodin einen Künstler sah, der sich von der akademischen Doktrin losgelöst hat und so auch gleichsam seine eigene Vergangenheit zu erschaffen vermochte. Auch haben wir gesehen, dass Geffroy die unbekleideten und von jeglichem Zeitkolorit befreiten Figuren des *Höllentors* als Zeichen einer Emanzipation Rodins von der literarischen Vorlage Dantes gelesen hat. Zwar übernimmt Maillard zunächst diese Deutungsperspektive, ganz so, als wolle er sich vor Geffroy intellektuell verbeugen. Doch wenn er nachdrücklich die Gewaltsamkeit jenes »vie qui bruit autour de lui« betont, so erlaubt dies für ein Verständnis der kompositorischen, strukturellen und narrativen Aspekte des *Höllentors* auch neuartige Perspektiven.

Um die modernetheoretischen Implikationen jener Rede vom »vie« besser begreifen zu können, lohnt es, den Blick auf Michel Foucaults (1926–1984) berühmte Studie *Die Ordnung der Dinge* (1966) zu richten. Wenn man dem wissensgeschichtlichen Modell von Foucault folgt, so avancierte die Denkfigur des »Lebens« seit dem 19. Jahrhundert zu einer Art »Quasi-Transzendentalie«, die die Ordnung des Diskurses zu organisieren vermochte, indem sie in das klassische Repräsentationsdenken eine genuin moderne Tiefendimension des Geschichtlichen einzog. Das moderne Denken des 19. Jahrhunderts, wie Foucault es charakterisierte, orientierte sich hinsichtlich der Auffassung von Geschichtlichkeit an der Empirizität eines strikt verzeitlicht gedachten Seins. Bestimmend war nun die Auffassung von einer Wirklichkeitsaneignung, die die Objekte ihrer Betrachtung als historisch gewordene Phänomene zu lesen verstand. Im

also eine Denkform markiert werden, die keine Letztbegründungsszenarien außerhalb des Gegebenen anzunehmen versucht. Der Immanenz-Begriff wurde in der Philosophie von Baruch de Spinoza über Gilles Deleuze bis zu Georgio Agamben theoretisch reflektiert. Agamben betont mit Blick auf Deleuzes' Denken der Immanenz, dass »die wesentliche Eigenschaft der deleuzianischen Immanenz« darin zu sehen ist, »daß sie ›nicht auf ein Objekt verweist‹ und ›nicht einem Subjekt zugehört‹; mit anderen Worten, daß sie nur sich selbst immanent ist und dennoch in Bewegung.« Vgl. Giorgio Agamben, Bartleby oder die Kontingenz, gefolgt von: Die absolute Immanenz, hg. von Andreas Hiepko, übersetzt von Andreas Hiepko und Maria Zinfert, Berlin 2010, 90.

Zeichen des »Lebens« (wie auch der »Arbeit« und der »Sprache« als den zwei anderen »Quasi-Transzendentalien« der modernen Episteme) wurde der Glaube an einen überzeitlichen Wesenskern der Lebewesen schrittweise fallengelassen. Das Leitmodell dieses neuartigen Denkens war nun der menschliche Körper in seiner unhintergehbaren Leiblichkeit und Opazität. Durch das explosionsartige Anwachsen von physiologischem und biologischem Wissen konnte auch dieser kaum mehr als eine zeitenthobene Matrix oder als das geschichtsbefreite Produkt einer einmaligen Schöpfung verstanden werden. Im Gegenteil: Der menschliche Körper als Ort des denkenden Bewusstseins schien nun in seiner Zeitlichkeit, Endlichkeit und Beschränktheit jenem »Leben« in fundamentaler Weise unterworfen zu sein:

> Aber der Erfahrung des Menschen ist ein Körper gegeben, der sein Körper ist – Bruchstück eines nicht eindeutigen Raumes, dessen eigene und irreduzible Räumlichkeit sich indessen nach dem Raum der Dinge gliedert. Dieser selben Erfahrung ist das Verlangen als anfänglicher Appetit gegeben, von dem ausgehend alle Dinge einen Wert, und zwar einen relativen Wert annehmen. Derselben Erfahrung ist eine Sprache gegeben, in deren Linie alle Diskurse aller Zeichen, alle Abfolgen und Gleichzeitigkeiten gegeben werden können. Das heißt, daß jede dieser positiven Formen, in denen der Mensch erfahren kann, daß er endlich ist, ihm nur auf dem Hintergrund seiner eigenen Endlichkeit gegeben ist. Nun ist diese nicht die gereinigteste Essenz der Positivität, sondern das, wovon ausgehend ihr Erscheinen möglich wird.[240]

Diese Beobachtung hat für Foucault enorme Konsequenzen hinsichtlich der Frage gehabt, inwiefern sich das moderne Subjekt überhaupt noch durch Akte der Reflexion seines eigenen Ursprungs versichern könne. Nur noch aus dem Bewusstsein seiner unhintergehbaren Nachträglichkeit gegenüber jeglichem ungetrübten Anfangsszenario, so Foucault, sei der Mensch der Moderne überhaupt fähig, seine eigene Geschichtlichkeit zu überdenken:

> In der Tat entdeckt sich der Mensch nur als mit einer bereits geschaffenen Geschichtlichkeit verbunden: er ist niemals Zeitgenosse jenes Ursprungs, der durch die Zeit der Dinge hindurch sich abzeichnet und sich verheimlicht. […] Stets auf einem Hintergrund eines bereits Begonnenen kann der Mensch das denken, was für ihn als Ursprung gilt. Dieser Ursprung ist also für ihn absolut nicht der Beginn, eine Art erster Morgen der Geschichte, seit dem sich alle späteren Errungenschaften aufgehäuft hätten. Der Ursprung liegt eher in der Weise, in der der Mensch im allgemeinen, jeder Mensch sich nach dem bereits Begonnenen der Arbeit, des Lebens und der Sprache artikuliert.[241]

240 Foucault, Ordnung (wie Anm. 115), 380.

241 Ders., Ordnung (wie Anm. 115), 398. Vgl. auch folgendes Zitat: »Das Denken, das uns zeitgenössisch ist, und mit dem wir wohl oder übel denken, wird noch stark beherrscht einerseits durch die im achtzehnten Jahrhundert an den Tag gebrachte Unmöglichkeit, die Synthesen im Raum der Repräsentation zu begründen, und andererseits durch die dazu korrelative, gleichzeitige, aber sogleich gegen sie selbst geteilte Verpflichtung, das transzendentale Feld der Subjektvitität zu öffnen, und, umgekehrt, jenseits des Objekts jene ›Quasi-Transzendentalia‹ zu konstruieren, die für uns das Leben, die Arbeit und die Sprache sind.« Ders., Ordnung (wie Anm. 115), 307.

Vor dem Hintergrund dieses epochenübergreifenden Geschichtsmodells reihen sich Maillards Zuspitzungen in die im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert dominant werdenden Denkströmungen vom Vitalismus bis zur Lebensphilosophie ein, für die das »Leben« zu einer Art von Kompensationsfigur angesichts einer fortschreitenden Tendenz zur Säkularisierung und Enttranszendentalisierung geworden ist. Ein Seitenblick auf die deutschsprachige Debatte kann zeigen, dass sich hier vergleichbare Momente eines Strebens nach einem Denken der Immanenz finden lassen. Besonders eindrücklich treten diese freilich bei Friedrich Nietzsche (1844–1900) oder bei Hugo von Hoffmannsthal (1874–1929) zu Tage, wie der Literaturwissenschaftler Wolfgang Riedel hervorhebt:

> Und auch bei ihm [Hoffmannsthal] impliziert die uneingeschränkte und in diesem genauen Verständnis nietzscheanische Lebensbejahung (aus der er allerdings die *anti*-nietzscheanische Konsequenz einer »sozialen« Sittlichkeit zieht) den Verzicht auf eine transzendente Sinngebung: »Das Leben ist des Lebens tiefster Sinn.« […] Als knapper Denkspruch, der sich im übrigen liest wie eine frühe Quintessenz der »Zarathustra«-Lektüre, formuliert er nichts Geringeres als den Hauptsatz aller Lebensphilosophie. Indem er den »Sinn« in die Immanenz des »Lebens« selbst hineinholt, rückt er dieses in die Position des Absoluten und setzt es, mit den bereits zitierten Worten Diltheys, als dasjenige, »hinter welches nicht zurückgegangen werden kann«. Unausgesprochene Pointe dieses Satzes ist damit die in dieser Setzung […] enthaltene Negation: die Verneinung einer kompensatorisch-konsolatorischen Sinnwelt hinter der mundanen Seinswelt und, wie im Blick auf Hofmannsthals Lebensbegriff hinzuzufügen ist, ihren Schreckens. Unmißverständlicher und zugleich vornehmer läßt sich die Kassation der Transzendenz, die für das lebensphilosophische Denken, zumal in der Nachfolge Nietzsches, konstitutiv ist, nicht formulieren.[242]

Solche um 1900 fast ubiquitär auftretenden Tendenzen zur »Einziehung« der Transzendenz in die Immanenz haben, wie Maillards Deutung zeigt, auch Konsequenzen für die Formulierung der Position des Künstlersubjekts und seiner Verfügungsgewalt über die Bilderzählung, wie sie in der Figur des *Denkers* modellhaft durchgespielt wird. Für Maillard ist der *Denker*, wie wir gesehen haben, sowohl außerhalb als auch innerhalb des Geschehens verortet; er bildet als kompositorisches Zentrum den Ursprung der fantastischen Vision einer Hölle auf Erden und kann doch nicht von diesem Szenario losgelöst betrachtet werden. Wollte man diese ambivalente Verortung, die genau besehen eher einer ›Ent-Ortung‹ der Figur gleicht, in den Termini der strukturalistischen Erzähltheorie eines Gérard Genette (geb. 1930) beschreiben, so ließe sich sagen, dass hier eine kontinuierliche Oszillation der Erzählebenen zwischen einer intra- und einer metadiegetischen Ebene vorliegt. Die Position des *Denkers* changiert bei Maillard zwischen einem homo- und einem heterodiegetischen Standpunkt, er ist also einmal ein Teil des Gesamtgeschehens und einmal außerhalb davon verortet.[243]

In einer rasanten Folge schreibt Maillard sodann der Figur des *Denkers* wechselnde Identitäten zu, wobei diese Travestie nur vordergründig wie ein fröhliches Maskenspiel

242 Wolfgang Riedel, Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900, Berlin 1996, 23.
243 Vgl. Gérard Genette, Die Erzählung, München 1998, 163f.

wirkt. Vielmehr verbirgt sich in diesen Akten der Überschreibung einer Identität eine geradezu schwindelerregende Umformulierung von Autorpositionen. Zunächst wird der *Denker* ganz konventionell als Dante identifiziert, der dem von ihm selbst imaginierten Treiben des *Inferno* als Beobachter beiwohnt. Sogleich aber wird er als Vergil gedeutet, an den Rodin, so Maillard, bei der Herstellung der Figur wohl eher gedacht haben dürfte. Schließlich jedoch wird er in einer verallgemeinernden Bewegung als eine Personifikation des Denkens an sich beschrieben. Die Figur stelle also kein »être déterminé et connu« dar, sondern einen »type moral«.[244] So inszeniert Maillard eine Oszillation zwischen mehreren Sinn- und Handlungsebenen. Auch dies dient ihm dazu, den *Denker* durch seine ambivalente Position als Beobachter *und* als Teilnehmer dessen, was sich unter seinen Füßen und in seinem Rücken abspielt, zu charakterisieren:

> Que ce soit le Dante, où l'humaine identification de la Pensée, son regard visionnaire suit l'évolution des faiblesses et des passions à travers les temps fabuleux, où l'humanité fournissait ses héros à l'Olympe, jusqu'aux moindres années dont il a lui-même le partage.[245]

Nur in einer vordergründigen Sinnebene wird die Figur des *Denkers*, wie wir es noch bei Geffroy beobachten konnten, als ein Sinnbild für die Überwindung von Bindungen an die Tradition verstanden. Eher rücken Maillards Ausführungen eine sich anbahnende Unsicherheit über dessen strukturelle Verortung ins Licht, die systematisch in Situationen einer interpretatorischen Unentscheidbarkeit führt. Dies resultiert nicht zuletzt daraus, dass in dem Werk mehrere Realitäts- und Imaginationsebenen ineinander verschachtelt werden. Eine vormals unangefochtene Souveränität von Autorschaft, wie sie in Geffroys Deutung noch weitgehend unhinterfragt vorausgesetzt wurde, wird im Namen einer Immanenz des Lebens schrittweise verunsichert und schließlich durchkreuzt. Es muss hier Spekulation bleiben, ob Maillards Überlegungen womöglich offenlassen, ob der *Denker*, wenn er Vergil darstellen sollte, der fiktionalen Welt der *Göttlichen Komödie* angehört und die gesamte Darstellung des *Höllentors* somit als ein fiktionales Geschehen aufgefasst werden könnte. Oder aber, ob er eher als Dante zu interpretieren ist und die skulpturale Inszenierung somit eine Trennung zwischen der Dimension der Realität und derjenigen der Imagination ins Werk setzt. Oder aber, ob die Figur als eine allgemeingültige Personifikation des Denkens gelesen werden sollte, wodurch die Gesamtszenerie als ein allegorisches Sinnbild des Weltenlaufs verstanden werden könnte. Dass nun der *Denker* selbst wieder als eine Allegorie des Künstlersubjekts Rodin gelesen werden könnte, scheint bei dieser *mise-en-abyme* von immer weiter sich auffächernden Autorschaften schon zu diesem Zeitpunkt der Rezeptionsgeschichte nahezuliegen. Doch erst die piktorialistische Fotografie, die zu Beginn dieser Studie vorgestellt worden war, hat dann schließlich den Schritt vollzogen, mit den Mitteln einer genuin visuellen Argumentation die Trennlinie zwischen Rodin

244 Man könnte spekulieren, ob diese letzte Verallgemeinerungsbewegung wiederum eine symbolische Verbeugung vor Geffroys Deutung ist. Allerdings wurde ja ebendieses naturalistische Deutungsschema durch Maillards Überlegungen auch schon gesprengt. Diese Frage nach dem Einfluss von Geffroy muss an dieser Stelle ohnehin Spekulation bleiben, auch deshalb, weil Maillard zu einer letztgültigen Entscheidungsfindung nicht drängt.

245 Maillard, Rodin (wie Anm. 233), 82.

als einem realhistorischen Künstler und seinem *Denker* als einer fiktiven Darstellung aufzulösen. Indem die Figur des Dichter-Künstlers – sei dies nun Dante oder aber in metaphorischer Verkleidung Rodin selbst – zwischen dem objektiven Standpunkt einer souveränen Autorschaft und einer Preisgabe des Subjekts an die Seinsbedingungen zu schwanken scheint, rückt der Kunstkritiker den Künstler so nah an sein eigenes Schaffen heran, dass eine Grenzziehung zwischen Künstlerfigur und Figurenkunst immer schwieriger wird. Léon Maillard arbeitete in seiner Analyse der Darstellungsebenen des *Höllentors* also implizit schon an Konzepten vom künstlerischen Handeln, die das (Künstler-)Subjekt und dessen Wollen, Wünschen und Agieren an die Empirizität und Immanenz seiner Leiblichkeit, Zeitlichkeit und Endlichkeit zurückbanden.

4.2.2 Palimpseste und Zeitdehnungen: Camille Mauclair und Anatole France

Der Kunsthistoriker Jean Clair hat die Tendenz des Symbolismus zum synkretistischen Zusammenstellen »of man's fabulous, legendary, *mythical heritage*« als einen tendenziell reaktionären Versuch beschrieben, durch den eine Epoche, die sich der heillosen Fragmentierung und sozialen Ausdifferenzierung der Gesellschaft bewusst geworden war, zumindest in den Traumwelten der Kunst und der Literatur wieder Ganzheitlichkeit und Totalität zurückgewinnen wollte.[246] Sicherlich trifft Clair hier einen wichtigen Punkt. Blickt man jedoch auf die zeitgenössische Wahrnehmung von Rodins Bildpraktiken, und vor allem auf die Überlegungen des Kunstkritikers Camille Mauclair, so stand in dieser Epoche gerade nicht der Gedanke einer Wiedererlangung von historischer Sinntotalität im Vordergrund. Vielmehr interessierte sich zumindest dieser Kunstkritiker dafür, wie Rodin, indem er höchst unterschiedliche Narrative für sein Bildwerk zitierte und sie zu neuen Konstellationen zusammenfügte, Geschichte und Geschichtlichkeit als ein Konstrukt vorführt, welches erst durch ebendiese Akte des Zusammenstellens ins Leben gerufen wird.[247] Während im Falle Maillards eine intellektuelle Abhängigkeit von Geffroy durchweg spürbar bleibt, rückte Mauclair Rodins *Höllentor* auch auf einer kunsttheoretischen, ja sogar auf einer ›poetologischen‹ Ebene in die geistige Nähe zu den symbolistischen Strömungen. Der eigentliche Name Mauclairs lautete Severin Faust; er wurde im Jahr 1877 in Paris geboren und verstarb dort im Jahr 1945. Das späte Veröffentlichungsdatum (1918) von Mauclairs Monografie zu Rodin in französischer Sprache, die auf eine breite Rezeption angelegt war, sollte nicht über die frühere Zugehörigkeit des Kritikers zum symbolistischen Ambiente des

246 Jean Clair (Hg.), Lost Paradise. Symbolist Europe (Ausstellungskatalog: The Montreal Museum of Fine Arts, 08.06.–15.10.1995), Montreal 1995, 21.

247 Diese Tendenz verstärkt sich um das Jahr 1900, wobei jedoch einschränkend gesagt werden muss, dass auch im Umfeld der symbolistischen Publikation *La Plume* Kritiker wie Roger Marx Rodins Kunst als Synthese von Vergangenheit und Gegenwart – und Geschichte somit als kontinuierlichen und homogenen Prozess – lesen.Vgl. zum Beispiel das Resümee von Roger Marx in seinem Beitrag: »Ainsi avec Rodin, le cycle se clôt, l'art de maintenant rejoint, à travers les siècles, l'art du passé, et l'inspiration, mûnie par l'expérience, remonte vers les sources toujours vives, où s'alimenta le génie des premiers peuples.« Vgl. Roger Marx, Auguste Rodin, in: Auguste Rodin et son œuvre, Sonderausgabe von La Plume. Revue littéraire et artistique bi-mensuelle (1900), 401–404, hier 404, URL: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15604d/f408.image (Zugriff vom 03.02.2017).

Fin de Siècle hinwegtäuschen. Tatsächlich publizierte Mauclair seine Monografie erstmals im Jahr 1905 in englischer Sprache unter dem Titel *Auguste Rodin. The Man – his Ideas – his Work.* Die Studie zeugt somit auch von dem Bedürfnis eines nunmehr internationalen Kunstpublikums, mehr über das Leben und das Werk des Künstlers aus einer genuin französischen Perspektive zu erfahren. Schon seit dem Jahr 1898 hatte sich Mauclair in einem zweimal publizierten Aufsatz sowie in einem Vortrag intensiv mit Rodin beschäftigt.[248] Die durchaus stimulierenden Einsichten des Kunstkritikers werden allerdings durch den abrupten Wandel seiner künstlerischen, und wichtiger noch, seiner politischen Einstellungen stark getrübt. Seinen geistigen Wendepunkt hat man überzeugend in das Jahr 1905 datiert, in jenes Jahr also, in dem seine Rodin-Monografie in englischer Sprache erschienen war. Zeigte sich der Kunstkritiker bis zu diesem Jahr als engagierter, wenn auch bisweilen etwas parteiischer Verfechter der internationalen Avantgarde seiner Zeit, so verurteilte er in späteren Jahren nicht nur die fauvistischen und kubistischen Strömungen, sondern er trat in der Zwischenkriegszeit auch mit antimodernen, ja sogar mit antibolschewistischen und antisemitischen Pamphleten ans Licht.[249]

In seinen Ausführungen zum *Höllentor* betont Mauclair im Gegensatz zu den Autoren vor ihm primär den synkretistischen Zugriff des Künstlers auf höchst unterschiedliche, geradezu inkommensurable Motivwelten. Im Vergleich zu früheren Beschreibungen treten als literarische Vorlagen des *Höllentors* neben der *Divina Commedia* nun auch Baudelaires *Fleurs du Mal* hinzu, wodurch freilich unmissverständlich ein symbolistisch-dekadentistischer Deutungsweg eingeschlagen wurde. Wichtiger jedoch scheint, dass Mauclair die Praxis des Künstlers hervorhebt, Motive im Namen eines »spiritualisme ardent« von ihren religiösen Ursprüngen loszulösen und sie sodann in neue Kontexte einzustellen:

> La conception embrasse les siècles. On trouve là Ugolin, et aussi bien des centaures, des faunesses, des satyres, des créatures rêvées par Baudelaire, des personnifications abstraites des vices, notamment l'extraordinaire groupe de l'avare mourant de faim sur son trésor auprès d'une prostituée (*l'Avarice et la Luxure*). […] Le symbolisme et la philosophie de l'artiste sont indépendants de toute doctrine religieuse, son spiritualisme ardent excelle à dégager les symboles des divers cultes, et il est soutenu avant tout par une profonde et incessante consultation de la nature, un sens exceptionnel de l'expression par le mouvement.[250]

»[D]égager les symboles de divers cultes«: Über diese Denkfigur eines Herauslösens und bricolageartigen Neuverknüpfens von Narrativen und Ikonografien schreibt Mauclair

248 Vgl. Nina Gülicher, Plastisches Material und Animation. Auguste Rodin, Balzac und die symbolistische Kunstkritik, in: Antje Kraus-Wahl/Heike Oehlschlägel/Serjoscha Wiemer (Hg.), Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse. Mit einer Einleitung von Mieke Bal, Bielefeld 2006, 36–51, hier 38, URL: https://www.degruyter.com/viewbooktoc/product/467181 (Zugriff vom 01.01.2017).

249 Vgl. Dominique Jarrassé, Mauclair, Camille, 2009, in: URL: http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/mauclair-camille.html (Zugriff vom 01.01.2017).

250 Camille Mauclair, Auguste Rodin. La vie – les œuvres – l'esthétique – l'influence sur notre temps, Paris 1918, 24, Digitalisat der englischsprachigen Originalversion von 1905 unter Permalink: http://n2t.net/ark:/13960/t06w9sb9c (Zugriff vom 01.01.2017).

Rodins Werk in die Kunsttheorie des Symbolismus ein. Dadurch aber verändert sich auch die Rolle, die Rodin als Künstler für die Entstehung des *Höllentors* einnimmt: Galt der Bildhauer bei Geffroy noch als ein künstlerischer Heros, der im Namen einer physiologischen Wahrheit des Menschen die Geschichte zu transzendieren vermag, so wird er von Mauclair eher als ein künstlerischer Impresario vorgestellt, der verschiedene Textquellen und Symbolwelten fragmentiert, um sie sodann in neuen Konstellationen zu montieren. Schon bei Moréas konnte man lesen, dass sich der Symbolismus gerade auch durch seine Vorliebe für das zitierende Herbeiholen von unterschiedlichsten mythologischen Stoffen und ihre synkretistische Zusammenfügung auszeichne:

> Tantôt de mythiques phantasmes évoqués, depuis l'antique Démogorgôn jusques à Bélial, depuis les Kabires jusques aux Nigromans, apparaissent fastueusement atournés sur le roc de Caliban ou par la forêt de Titania aux modes myxolydiens des barbitons et des octacordes.[251]

Auf eine ganz ähnliche Weise charakterisiert nun Mauclair die Figur des *Denkers*: Weder gilt ihm dieser als eine abstrakte Personifikation des Denkprozesses noch als ein universelles Symbol für eine Reflexion, die sich ihrer eigenen physiologischen Kräfte, aber auch ihrer Endlichkeit innewird. Dagegen wird der *Denker* von Mauclair als eine Art historisches Palimpsest gezeichnet, bei dem historische Tiefenschichten von biblischen, antiken und frühneuzeitlichen Figuren überlagert scheinen:

> Le Penseur, c'est, dans son austère nudité, dans sa force pensive, à la fois l'Adam effaré, le Dante implacable et le Virgile miséricordieux de cet effroyable déchaînement humain, mais c'est surtout l'Aïeul, le premier homme naïf et inconscient, penché sur ce qu'il engendra.[252]

Wenn man in Mauclairs Überlegungen nicht nur kunstkritische Einlassungen, sondern auch den Versuch einer intellektuellen Durchdringung von Rodins sinngenerierenden Praxen sehen möchte, so bleiben diese nicht ohne Folgen für die noch heute brisante Frage, mit welchem theoretischen oder methodischen Rüstzeug sich die Kunstgeschichte dem *Höllentor* eigentlich auf sinnvolle Weise nähern kann. Auch die jüngere kunsthistorische Forschung hat sich dem Werk wiederholt über eine ikonografische Analyse genähert und sich der Aufgabe verschrieben, die einzelnen Figuren auf ihre literarische und motivische Herkunft hin zu befragen.[253] So sinnvoll und hilfreich es ist, in die unübersichtliche Figurenmenge des *Höllentors* eine ikonografisch gestützte Ordnung zu bringen, so bleibt in solchen Untersuchungen dennoch die methodische Crux dieser Herangehensweise oft unerwähnt: Rodins spezifischer Umgang mit historisch verbürgten Ikonografien und vor allem seine Tendenz zur Einverleibung von Motivbeständen steht dem analytischen Grundgestus der Ikonografie diametral entgegen, ja mehr noch: Er hebt sie beinahe aus den Angeln. Roland Bothner zum Beispiel hat in seiner Untersuchung des *Höllentors* formale Beobachtungen mit ikonografischen Analysen verknüpft. Er sieht in dem Werk eine »komplexe in sich geschlossene Eigenwelt«,

251 Moréas, Symbolisme (wie Anm. 224), 25.
252 Mauclair, Rodin (wie Anm. 120), 25.
253 Vgl. Aida Audeh, Rodin's Gates of Hell and Dante's Divine Comedy: An Iconographic Study, Diss. University of Iowa, 2002.

die dementsprechend auch eine umfassende »Gesamtinterpretation« verlange. Wollte man den Symbolismus mit Jean Clair als das großangelegte Projekt einer kompensatorischen Wiedergewinnung von Ganzheitlichkeit und Geschlossenheit begreifen, so würde eine solche Deutungsabsicht sicher nicht fehlgehen. Auf der anderen Seite jedoch spricht sie Rodins synkretistisch-konstellativen Verfahren, wie sie bereits Mauclair umschrieben hat, zu wenig Gewicht zu. Für Bothners Analyse scheint die Vorstellung eines Kunstwerks, das sich einer konzeptuellen Geschlossenheit wie auch einer hermeneutischen Durchdringbarkeit verweigert, das eigentliche Skandalon zu sein. Dass es dieses im Blick auf das *Höllentor* abzuwehren gilt, lässt sich an folgendem Zitat ablesen: »Die Verwendung des Zitats [im architektonischen Aufbau der Portalsplastik] darf nicht dazu führen, die Pforte als Zitatenschatz der Kunstgeschichte zu behandeln.«[254] Um jedoch von einem ikonografischen Bildgehalt auf einen vorausgehenden, eindeutig zugehörigen Quellentext schließen zu können, wäre eine stabile Beziehung zwischen Bild und Text eine unumgängliche Voraussetzung. Doch wenn Rodin im *Denker* mehrere mögliche ikonografisch-motivische Quellen überblendet, und wenn diese Arbeit an einer Lockerung der Beziehungen von Figur und Bedeutung schon von der Kunstkritik ihrer Zeit erkannt worden war, so entzieht dieses ›poetologische‹ Verfahren der ikonografischen Methode schon vor ihrer Erfindung als kunsthistorischem Königsweg den Boden.

Bereits in der symbolistischen Kunstkritik zeigen sich also erste Denkansätze, die Rodins Verfahren der Überschreibung von Sinnbezügen durch neue Inhalte wertschätzen und für eine Analyse fruchtbar machen. Sie sind damit in die Vorgeschichte jener modernistischen Analyse von Rodins skulpturalen Praktiken zu rücken, die Leo Steinberg in den 1960er-Jahren entworfen hat. Diese soll an späterer Stelle dieser Untersuchung noch genauer betrachtet werden, doch so viel sei vorweg schon gesagt: Steinberg hat sich entschieden den Formen und Verfahren der Bedeutungsgenerierung durch das künstlerische Handeln selbst zugewandt. In Rodins Praktiken der kontinuierlichen Umcodierung und Neuverwendung seiner einzelnen Werke, bei der narrative und ikonografische Zusammenhänge systematisch entkoppelt und in neue Kombinationen eingestellt worden sind, erblickte der Kunstkritiker eine innovative Form der Sichtbarmachung von unterschiedlichen Modi der Sinnzerschlagung und Sinngenerierung. Während Mauclairs Überlegungen also ganz auf die Darstellungsebene und die Lockerung ikonografischer Traditionen konzentriert waren, rückte bei Steinberg die tatsächliche Praxis des Bildhauers, also seine Verfahren der Fragmentierung, Montage und Assemblage im Umgang mit dem skulptural-plastischen Material in den Vordergrund. Dabei war es für Steinberg freilich nötig, zunächst einmal gänzlich den pessimistisch-symbolistischen Grundton des *Höllentors* auszublenden.[255] Da Steinberg in dem Bildhauer einen Vorläufer genuin modernistischer Praktiken des Skulpturalen sehen wollte, spielten motivisch-ikonografische Aspekte nur eine marginale Rolle. Die Kunstkritik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts dagegen trennte freilich noch nicht mit einer solchen Entschiedenheit zwischen Rodins vermeintlich traditionsverhafte-

254 Roland Bothner, Grund und Figur: Die Geschichte des Reliefs und Auguste Rodins Höllentor, München 1993, 53, 59.

255 Vgl. Steinberg, Rodin (wie Anm. 24), 341ff.

ten Bildstoffen und seinen (später modernistisch gedeuteten) Bildpraktiken. Gerade dadurch aber ist sie, wie auch das folgende Beispiel zeigen kann, zu höchst originellen Einsichten in das Verhältnis von Ikonografie und Poetologie einerseits, von Geschichtlichkeit und Modernität andererseits gelangt – Einsichten, die von der kunsthistorischen Debatte späterer Generationen partiell auch wieder verschüttet worden sind.

In einem knappen Kommentar zum *Höllentor*, der im Jahr 1900 anlässlich von Rodins Ausstellung seiner Werke an der Place de l'Alma im *Figaro* erschienen war, führte der Schriftsteller und spätere Literaturnobelpreisträger Anatole France (1844–1924) in einer überraschenden Weise die bereits von Geffroy eröffnete Perspektive fort, der das Werk als Sinnbild einer umfassenden Tendenz zur Säkularisierung aufgefasst hat. France konnte das *Höllentor* nur in einer reduzierten Gipsversion sehen, die vor allem den architektonischen Aufbau zeigte. Über diese Besonderheit allerdings geht seine Beschreibung stillschweigend hinweg. In seinen Überlegungen zeichnet sich ein weiterer Wandel im Verständnis von Rodins Portal ab. Nun rückte die Frage nach der Dimension der Zeitlichkeit verstärkt in die Aufmerksamkeit, und zwar in doppelter Hinsicht: Sie wurde sowohl im Blick auf die bildimmanente Zeitauslegung gestellt als auch hinsichtlich der Modelle von Geschichtlichkeit, für die das Werk einzustehen schien. Der Autor rückt das *Höllentor* in einen antithetischen Bezug zur christlichen Kathedralplastik. War, so France, in der christlichen Darstellung der Hölle, etwa in der Kathedrale von Bourges, noch Raum für die Imagination diverser Fabelwesen und Monster wie zum Beispiel für gehörnte Teufel, so habe sich Rodins Werk fast vollständig auf eine bildhauerische Reflexion über die menschliche Innenwelt und ihre ganz und gar weltlichen Qualen verpflichtet. Dem Pathos eines bewegt-bewegenden »Lebens«, wie es Maillard noch vor Augen stand, wurde nun eine melancholische Nachdenklichkeit über das menschliche Dasein als Epos des Leidens beigesellt:

> Nos tourmenteurs éternels sont en nous. Nous portons en nous le feu qui nous brûle. L'enfer, c'est la terre, c'est l'existence humaine, c'est la fuite du temps, c'est cette vie durant laquelle on meurt sans cesse. […] Et sans chercher de trop près ce qu'a voulu dire cet ouvrier sublime, il est impossible de ne pas lire ces tristesses et ces douleurs dans l'œuvre d'un maître qui sut exprimer avec une puissance incomparable la fatigue touchante de la chair que le mouvement travaille sans relâche et que la vie dévore incessamment.[256]

Es ist ein durch und durch qualvolles Bild der menschlichen Existenz, das France dem Leser vermitteln möchte. Entscheidend ist dabei, dass seiner Reflexion über die »fatigue touchante de la chair […] que la vie dévore incessament« eine temporale Komponente eingeschrieben ist, wie sie frühere Autoren so nicht formuliert haben. Das *Höllentor* gerät in Frances Perspektive zur Zustandsbeschreibung einer Welt, die von endlos perpetuierten Leidenserfahrungen und von einer peinigenden Zerdehnung der Zeit geprägt ist. Eine solche Deutung mag für uns heute allzu sehr vom Pathos eines spätzeitlichen Fin de Siècle durchtränkt erscheinen. Doch kündigt sich hier *in nuce* auch eine neuartige Verständnisweise von Rodins Portal an, die sich bis in die deutschsprachige Kunstgeschichte eines Josef Schmoll gen. Eisenwerth oder eines Hans Belting fortsetzen wird

256 Anatole France, La Porte de l'Enfer, in: Le Figaro, 07.06.1900.

und die es zugleich erlauben sollte, die Werksbetrachtung schrittweise mit Reflexionen über das Künstlersubjekt selbst zu verflechten.

Wenn es um die historische Selbstverortung im Blick auf das bevorstehende neue Jahrhundert ging, so zelebrierte die Literatur und Kunst des Fin de Siècle mit Vorliebe eine geradezu hypersensible Erwartungshaltung. Der unheilverkündende Tonfall von Frances Kommentar zum *Höllentor* darf also als zeittypisch für die Epochenschwelle um 1900 angesehen werden. Denkfiguren, die um die Erwartung einer baldigen Ankunft kreisen, finden wir bei Georg Simmel, Rainer Maria Rilke, aber auch bei Stefan George (1868–1933), Hugo von Hofmannsthal oder Maurice Maeterlinck. Mal treten sie als adventistische Heilserwartungen auf, mal verschaffen sie sich in apokalyptischen Endzeitvisionen Ausdruck. Welches konkrete Ereignis jeweils erwartet wird, bleibt jedoch in den literarischen Inszenierungen und in den philosophischen Befragungen oftmals eine auffällige Leerstelle. Im Gegenteil wurde meist der ungewisse Zustand der Erwartung eines Ereignisses selbst literarisch umschrieben. Unter dem Rubrum der *Décadence* ist den Zeitvorstellungen des Fin de Siècle freilich schon länger Aufmerksamkeit zuteil geworden. Das Augenmerk richtete sich dabei aber primär auf das allgegenwärtige Bewusstsein von historischer Spätzeitlichkeit, wie es erst von den zukunftsorientierten Visionen der Avantgarden, zum Beispiel im Futurismus, überwunden worden war. Zu wenig hat man jedoch beachtet, dass gerade in der Literatur des Symbolismus mit Vorliebe apokalyptische Zeitvorstellungen in Szene gesetzt wurden, die nicht einen nostalgischen Blick auf die Vergangenheit warfen, sondern im Gegenteil mit Anspannung und Erwartung auf eine nahende, eine sich ankündigende und im Wortsinn ›an-kommende‹ Zukunft blickten.[257] Der Literaturwissenschaftler Aage Hansen-Löve hat im Anschluss an Jacques Derrida (1930–2004) die Diskursform der »Apokalyptik« als eine spezifische Sprechweise über das Noch-nicht-Eingetretende definiert. Apokalyptische Schreibtechniken, die stets um das kreisen, was bald schon eintreffen wird, verkörpern so eine Auffassung von Zeit als einer Art »Galgenfrist, […] die überhaupt erst […] die Kunst freisetzt«. Das »Zeichenhafte – Sprache und Kommunikation selbst – [wird] überhaupt erst ermöglicht […] angesichts des Absoluten, der Unmittelbarkeit der Realität, dessen, was man gerne ›blutige Wirklichkeit‹ nennt.«[258] Die russischen Dichter der mythopoetisch inspirierten, spätsymbolistischen Religionskunst etwa zeigte sich vielfach darüber enttäuscht, dass die historische Epochenschwelle letztlich mit keinem entscheidenden Ereignis einhergegangen war, sodass »die eigentliche ›Katastrophe‹ des Symbolismus nach 1900 nicht das Eintreten einer erwarteten

257 Vgl. Inka Mülder-Bach/Aage A. Hansen-Löve (Hg.), Ankünfte. An der Epochenschwelle um 1900, München 2009.

258 Entscheidend ist für Hansen-Löve – hier mit Blick auf den russischen Symbolismus – ein Umbruch der Apokalyptik von einer frühsymbolistischen Variante, die bis zur Epochenwende im Jahr 1900 reicht, zu einem Adventismus der zweiten Symbolistengeneration, der nach 1900 einsetzt. Der wesentliche Unterschied zwischen diesen zwei Formen der Apokalyptik ergibt sich aus ihrem Verhältnis zum erwarteten oder erhofften Ankunftsereignis: Die Frühsymbolisten negieren im verweisenden Tonfall des »Anti-Propheten« und in Ablehnung der früheren Modelle der Moderne – »das Projekt der Aufklärung, den Fortschrittsglauben, den Positivismus, den Realismus etc.« – »den Gegenstand ihrer Rede – das Weltendende, die Wiederkunft des Messias, das Dritte Reich«, wobei ihr Gestus des Negierens freilich immer noch auf eine latente Erwartungshaltung in Bezug auf einen Zielpunkt der Geschichte zu verweisen scheint. Aage Hansen-Löve, Figuren der Ankunft im russischen Symbolismus um 1900, in: Mülder-Bach/Hansen-Löve (Hg.), Ankünfte (wie Anm 258), 109–139, hier 114.

Apokalypse, sondern ihr Nichteintreten, die Einsicht in das ständige Hinauszögern der alles entscheidenden Vision, der Vereinigung – das Nicht-Erreichen des Ziels« war.[259] Eine in die Länge gezogene Apokalypse entleert sich also gleichsam selbst; sie bringt sich um ihre entscheidende Pointe, nämlich um jene zeitliche Begrenzung, die sie erst zu einem Ausnahmezustand in angespannter Ungeduld macht: »Solchermaßen wird die Apokalypse zu einem (Dauer-)Zustand, der darin besteht, daß das Finale nicht und nicht eintritt, daß die Erwartungshaltung zur Gebärde des Künstlers selbst gerinnt.«[260]

Rodins Rückgriff auf die Form des Kirchenportals bringt laut France die christliche Heilsbotschaft in Erinnerung, aber nur, um sie sogleich auch wieder zu negieren. Solche Überlegungen stoßen in jüngeren, eher philosophisch akzentuierten Auseinandersetzungen mit dem *Höllentor* auf eine überraschende Resonanz. In seinem Buch *Statues. Le second livre de la fondation* aus dem Jahr 1989 widmete der französische Philosoph Michel Serres (geb. 1930) Rodins Monumentalplastik ein eigenes Kapitel. Auch er erinnert daran, dass es in der Tradition christlicher Portale steht. Aus dieser Perspektive betrachtet hat der *Denker* denjenigen Platz eingenommen, der traditionell meist Christus als Weltenrichter vorbehalten war. Die Urteilsverkündung durch Christus, wie man sie auch am Westportal der von France erwähnten Kathedrale von Bourges entdecken kann, erscheint durch ein ausharrendes Grübeln ersetzt worden zu sein, das sich willentlich in eine endlose Reflexionsschleife begibt. So wird in Rodins *Höllentor* die Urteilssprechung als erlösender Endpunkt der Geschichte in eine unbestimmte Zukunft hinein suspendiert.[261] Jegliche Hoffnung auf eine baldige Erlösung durch den Messias wird so fallengelassen. Folgt man Frances Überlegungen, so verliert sich mit Rodins Werk nicht nur die christliche Motivik der großen Kathedralseingänge, sondern auch die messianische Zeitstruktur, die diesen zugrundelag. Wenn erst die Erlösung durch den Heiland es erlaubt, den Sinn der Geschichte rückblickend zu entziffern, so führt der von Rodin vorgeführte Entzug einer christlichen Ausrichtung auf einen imaginierten Endpunkt der Geschichte zu einer niederschmetternden Erkenntnis: Die Welt und ihre Geschichte werden auch zukünftig nicht mehr zur Lesbarkeit gelangen. Das Moment einer reflexiven Bewusstwerdung aus der Nachträglichkeit heraus, also einer retrospektiven Erkenntnis der Geschichte und ihrer Logik, würde, wenn man Frances Formulierung eines »vie durant laquelle on meurt sans cesse« folgt, immer weiter in eine unbestimmte Zukunft hinein aufgeschoben werden. Was übrig bliebe, wäre ein in die Länge gezogener Zustand des Wartens und des Ausharrens – das *factum brutum* eines nackten »chair«, das vom Leben immer schon aufgezehrt wird.

In der Sichtweise von Anatole France durchkreuzt Rodins Werk also den optimistischen Emanzipationsdiskurs, indem es den Glauben an die menschliche Besserungsfähigkeit negiert, oder anders formuliert, weil es um den anthropologischen ›Fall‹ des

259 Ders., Figuren der Ankunft (wie Anm. 258), 127ff. Vgl. ebenso: Aage A. Hansen-Löve, Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beispiele, in: Karl-Heinz Stierle/Rainer Warning (Hg.), Das Ende. Figuren einer Denkform (Poetik und Hermeneutik, 16), München 1996, 183–250, Permalink: http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00042995-7 (Zugriff vom 01.01.2017).

260 Hansen-Löve, Figuren der Ankunft (wie Anm. 258), 128.

261 Vgl. Michel Serres, Statues. Le second livre des fondations, Paris 1989, 89–111. Es wird in einem späteren Kapitel noch genauer zu zeigen sein, wie Georg Simmel die methodologischen Konsequenzen aus diesen geschichtsphilosophischen Implikationen des *Höllentors* ziehen wird.

Menschen (im doppelten Wortsinn) weiß.[262] Spätestens seit der Zeit der vorletzten Jahrhundertwende hat man in Rodins Werk zunehmend das monumentale Emblem einer zutiefst pessimistischen Weltsicht gesehen, in der jegliches Versprechen der Moderne auf historischen Fortschritt und auf gesellschaftliche Verbesserung im Zeichen eines anthropologischen Defätismus fallen gelassen wurde. In der jüngeren Kunstgeschichte fiel eine solche Lesart vor allem bei jener Generation von Kunsthistorikern auf einen besonders fruchtbaren Boden, deren eigenes Geschichtsbild in Bezug auf die Moderne selbst von einer tiefen Skepsis geprägt war. Für Josef Schmoll gen. Eisenwerth beispielsweise, dessen Deutungsstrategien in einem späteren Kapitel im Mittelpunkt stehen werden, zeigt sich die Modernität Rodins in dessen »historisierende[n] Symbolismus«. Rodin habe im *Höllentor* das Ruinöse und Unvollendbare seines Werks wie ein Menetekel für die Konflikte seiner Zeit zur Ansicht bringen wollen:

> Sie [das *Höllentor*] ist ein Sinnbild für Aufstieg und Fall der Menschen in ununterbrochener Geschlechterfolge und ohne Aussicht auf Gnade und Erlösung. Die ›Höllenpforte‹ ist ein säkularisiertes Jüngstes Gericht, für das der Tag der Wahrheit aber nicht in jenseitig-zeitlicher Ferne anhebt, sondern Tag für Tag stattfindet. […] Sie soll durchaus auch den Charakter eines »organisch verfallenden Wracks« vermitteln, den man bisher nicht genügend zu würdigen verstand.[263]

Gerade Rodins schwermütig-tragische Auffassung des Weltgeschehens, in der sich das gleiche Drama der menschlichen Existenz endlos perpetuiert, ließ die Eingliederung des Werks, wie zu Beginn dieses Teilkapitels beschrieben worden war, in die Genealogien der modernen Kunst für viele Kunsthistoriker problematisch erscheinen.[264] Schmoll gen. Eisenwerth dagegen kam zu einem gegenläufigen Urteil: Er sah in der »neue[n] Dimension des gewollten Non-Finito« ein Signum der Modernität, insofern dieses »metaphorisch für das durch die Jahrhunderte hindurchziehende menschheitsgeschichtlich ewig Gültige des Kreislaufs von Geburt zu Tod«[265] einsteht. So steht und

262 Dadurch rückt Rodin von der großen Zahl an Künstlern ab, die im weitesten Sinne religiöse Botschaften bildkünstlerisch inszenierten und so der gerade ab den 1890er-Jahren immer enger werdenden Verbindung von offizieller Politik und katholischer Lehre Vorschub leisteten. Zu diesen Künstlern zählen neben prominenten Figuren wie Maurice Denis auch weniger bekannte Künstler wie zum Beispiel Jules-Alexis Muenier oder Joseph Aubert. Vgl. Richard Thomson, The Troubled Republic. Visual Culture and Social Debate in France 1889–1900, New Haven/London 2005, 117ff., URL: https://books.google.de/books?id=q5s0X5RIcogC (Zugriff vom 01.01.2017).

263 Schmoll gen. Eisenwerth, Neue Aspekte (wie Anm. 228), 230f.

264 Diese pessimistische Weltsicht, bei der zur Untermauerung der darin vertretenen Ansichten auf religiöse Motive zurückgegriffen wird, nur um diese dann auch wieder mit literarischen Anspielungen zu vermengen, rückt Rodins Kunst in die Nähe zur Prosa Gustave Flauberts, den Barbara Vinken in ihrer Studie *Durchkreuzte Moderne* in neuem Licht gesehen hat. Flauberts Umgang mit religiösen Erzählungen und Motiven wird hier nicht im Sinne einer ironisch-mokanten Persiflierung im Namen des Realismus verstanden, sondern als durchaus ernstgemeinte Auseinandersetzung mit Aspekten des Sakralen, wobei der Schriftsteller stets darauf bedacht gewesen sei, den Heilsgedanken der christlichen Glaubenslehre radikal zu durchkreuzen. Ähnliche Verfahren einer kritischen Aneignung religiöser Motive lassen sich bei Rodin finden. Vgl. Barbara Vinken, Flaubert. Durchkreuzte Moderne, Frankfurt a.M. 2009.

265 Josef Schmoll gen. Eisenwerth, Auguste Rodin – Brücke zwischen Gestern und Morgen. Zum 50. Todestag am 17. November 1967, in: Ders., Rodin-Studien. Persönlichkeit – Werke – Wirkung – Bibliographie, München 1983, 59–68, hier 66.

fällt auch hier die fragliche Zuordnung des *Höllentors* zur Kunst, Kultur und Epoche der Moderne mit der Kontur und dem Inhalt der Epochendefinition selbst.

Dennoch sollten die Verbindungslinien zwischen Anatole France und der deutschsprachigen Kunstgeschichte der Nachkriegszeit nicht allzu eng gezogen werden. So geht es France gerade nicht um die Zeitenthobenheit eines »Kreislaufs von Geburt zu Tod« (Schmoll gen. Eisenwerth). Im Gegenteil führt er in die Debatte subtil eine Auffassung von Zeit als einer Art endloser Aufschubbewegung ein. Was France noch pathetisch als einen fortgesetzten Zustand des Wartens beschreibt, lässt sich aus der historischen Distanz und im Wissen um die postmoderne Philosophie nicht zuletzt als Präfiguration eines Denkens der »différance« (J. Derrida) verstehen, bei der das Erreichen einer letztgültigen Sinntotalität immer weiter in die Zukunft hinein vertagt wird.

Spätestens hier wird deutlich, wie sehr sich die kunstkritischen Überlegungen zur Zeitstruktur des *Höllentors* und die damit aufgeworfenen Fragen der Geschichtsproblematik immer stärker den tatsächlichen Produktionsbedingungen des Werkes selbst angenähert haben. So wie Rodin den Aufschub einer Vollendung des *Höllentors* mit der Ausstellung des unfertigen Modells bei der *Exposition de l'Alma* öffentlich machte, so hat die Kunstkritik schon zu diesem Zeitpunkt in ihrem interpretativen Gestus eine ähnliche Bewegung theoretisch nachvollzogen.[266] Subtil wurden hier die ikonologischen Momente und die im Werk realisierten Zeitstrukturen in die ›poetologischen‹ Aspekte des künstlerischen Schaffens selbst überblendet. Die Fiktionalität der skulpturalen Bildwelt und die Faktizität ihrer Herstellung durch den Künstler bilden dabei Pole, die bei genauer Betrachtung kaum mehr von einer Grenze getrennt scheinen. Während aber hier noch die Überblendung von Künstlerfigur und Figurenkunst ganz im Modus der Werkinterpretation ausgehandelt wurde, haben die Beiträge zum Zusammenhang mit der schon mehrfach erwähnten, großen Überblicksausstellung zu Rodin an der Place de l'Alma im Jahr 1900 die Ebene der Künstlerbiografie und seine bildhauerischen Verfahren systematisch einander angenähert. Arthur Schopenhauer (1788–1860), dessen Philosophie im französischen Symbolismus intensiv rezipiert worden war, und Charles Baudelaire waren wichtige Referenzfiguren, um eine solche Verflechtung von Leben und Werk im Zeichen übergreifender Interpretamente und Poetiken zu vollziehen.

4.2.3 Schmerzens-Figuren/Begehrens-Figuren: Stuart Merrill und Arthur Symons

Mit der im Jahr 1900 parallel zur Weltausstellung veranstalteten Einzelausstellung in einem Pavillon an der Place de l'Alma formte sich Rodins Schaffen im Blick des Publikums erstmals zum Bild eines Œuvres. Und doch schien dieses Gesamtwerk von

266 Nur beiläufig sei erwähnt, dass Derridas Figur der »différance« (im Sinne der darin eingelagerten Doppelbedeutung von einerseits Aufschub und andererseits Verschiebung) vielleicht eher für eine postmoderne Revision der bildhauerischen Praxen des Künstlers geeignet scheint, als die ihrem Gestus nach doch stets modernekritische Rede von der Reproduzierbarkeit, die die Vorstellung des Originals verdrängt. Vgl. Jacques Derrida, Die différance, übersetzt von Eva Pfaffenberger-Brückner, in: Ders., Die différance. Ausgewählte Texte, mit einer Einleitung herausgegeben von Peter Engelmann, Stuttgart 2004, 110–149, hier 125f., 134.

Anbeginn darauf angelegt zu sein, in struktureller Hinsicht unabschließbar zu bleiben. Zugleich aber war diese Ausstellung auch entscheidend für die kunsthistorische Stilisierung des Bildhauers zu einem paradigmatischen Bildhauer der Moderne selbst.[267] In den hellen Sälen des eigens für die Ausstellung gebauten Pavillons gesellten sich neben weniger prominenten Werken Gipse von bekannten Skulpturen und Plastiken wie die *Bürger von Calais*, das Denkmal des *Balzac* und das *Höllentor* – allerdings ohne einen Großteil der eigentlichen Figuren.[268] Antoinette Le Normand-Romain hat sich für eine genuin modernistische Deutung dieser Kuriosität ausgesprochen, da Rodin »auf der Suche nach dem Wesentlichen bei seinen Skulpturen mehr und mehr auf alles Überflüssige verzichtete.«[269] Zwar wissen wir heute, dass diese Ausstellung weniger gut besucht war, als es in der kunsthistorischen Literatur oftmals angedeutet wird, aber angesichts der spürbar über die nationalen Grenzen hinausgehenden Presseresonanz kann es als gesichert gelten, dass dieses Ereignis den internationalen Ruhm des Künstlers nachhaltig beförderte. Schon zu diesem Zeitpunkt schien Rodins Œuvre, wie wir sehen werden, für die Zeitgenossen eine gewisse innere Geschlossenheit aufzuweisen; und tatsächlich sollten sich die Jahre nach 1900, zumindest in Bezug auf Rodins noch heute weithin bekannte Meisterwerke, nicht mehr als die produktivste Zeit des Bildhauers erweisen.[270]

Die Ausstellung selbst wurde von zahlreichen Publikationen und Zeitungsartikeln begleitet. So hat Anna Tahinci errechnet, dass allein zwischen den Jahren 1899, als die Ausstellung in Planung war, und 1901, als der Pavillon dann schließlich in Meudon rekonstruiert wurde, über 600 Artikel zu Rodin in der französischen und internationalen Presse erschienen waren.[271] Angesichts solcher Zahlen lässt sich erkennen, dass die Rede von der notwendigen Ausschnitthaftigkeit der hier versuchten Analyse keineswegs eine bloß rhetorische Bescheidenheitsfloskel ist. Zwei Aspekte stechen in diesem Schrifttum besonders hervor: Zum einen zeichneten sich diese nun öfter, als man es von früheren Autoren gewohnt war, durch eine enge Verklammerung von biografischen Schlüsselmomenten mit einem Überblick zu Rodins bildhauerischem Schaffen aus. Auf der anderen Seite sind diese Darstellungen von einem spürbaren Originalitätsstreben im jeweiligen Deutungszugriff auf das Werk des Künstlers geprägt. Man darf dies sicher auch als Folge eines gestiegenen Konkurrenzdrucks im Kampf um die Deutungshoheit zu Rodins Werk begreifen. Die immer zahlreicher werdenden Autoren, die sich mit Rodin beschäftigten, sahen sich zunehmend gezwungen, sich vor der schieren Masse an Kommentaren und journalistischen Randnotizen zu dem Bildhauer abzuheben. Auch um eine drohende Tendenz zur Wiederholung immer gleicher Argumentationsmuster im Schreiben über Rodin zu vermeiden, wurden nun einzelne Aspekte aus dem Gesamtwerk systematisch herausgelöst und sodann als werksübergreifende Interpretationsschlüssel für ein kunstinteressiertes Publikum präsentiert.

267 Vgl. Antoinette Le Normand-Romain/Jesette Grandazzi (Hg.), Rodin en 1900. L'exposition de l'Alma (Ausstellungskatalog: Paris, Musée du Luxembourg, 12.03–15.07.2001), Paris 2001.

268 Vgl. für eine umfassende Dokumentation: Alain Beausire, Quand Rodin exposait, Paris 1988, 159–207.

269 Le Normand-Romain/Lampert (Hg.), Rodin (wie Anm. 153), 61.

270 Vgl. Butler, Rodin (wie Anm. 6), 358ff.

271 Vgl. Anna Tahinci, Revue de Presse, in: Le Normand-Romain/Grandazzi (Hg.), Rodin en 1900 (wie Anm. 267), 61–64.

Diese Stilisierungstendenz tritt besonders deutlich in einigen Sonderausgaben der Zeitschrift *La Plume* aus dem Jahr 1900 zutage, die als kunstkritische Begleithefte zur Ausstellung an der Place de l'Alma konzipiert wurden.

Wie die kunstkritischen Essays des amerikanischen Dichters Stuart Merrill (1863–1915)[272] und des englischen Lyrikers Arthur Symons (1865–1945)[273] zeigen, wurde der leidende, aber auch der sexuell begehrende Körper zu einer grundlegenden Dimension von Rodins Werken, aber auch von seinem Schaffen selbst erklärt. Nicht nur galt es, in der Herausarbeitung dieser Aspekte die ästhetische Aktualität der Rodinschen Skulpturen und Plastiken zu untermauern, sondern diese sollten zugleich als ›poetologische‹ Dimensionen seines Schaffens selbst verstanden werden. Merrill und Symons galten das Pathos und das Begehren nicht mehr als singuläre, wenn auch hervorstechende Elemente von Rodins Werk, sondern als werksübergreifende Antriebsfedern seiner bildhauerischen Praxis wie auch seiner skulpturalen Motivik. Hatte man diese erkannt, so das latent mitschwingende Versprechen dieser Schriften, so hatte man auch einen Deutungsschlüssel für das Gesamtœuvre in der Hand. Merrill, der dem französischen Symbolismus nahestand, und Symons, der sich für ein Bekanntwerden dieser Kunstströmung in seinem Heimatland England einsetzte, werden daher auf den folgenden Seiten nicht nur als Protagonisten eines internationalen Kulturtransfers vorgestellt, sondern als Akteure einer Reflexion über die ›poetologischen‹ Aspekte von Rodins Schaffen, insofern sie ein Nachdenken über die Möglichkeitsbedingungen von Skulpturen und Plastiken stimulierten. Während die Schriftsteller mit ihren Texten offenkundig daran arbeiteten, den Künstler und sein Werk im Horizont einer an Arthur Schopenhauer und Charles Baudelaire orientierten Ästhetik und Erkenntnistheorie zu begreifen, partizipierten sie zugleich doch auch an jener übergreifenden Denkbewegung, die in diesem Kapitel nachgezeichnet wird: Wie schon im Fall der französischen Kritiker, die sich intensiv mit dem *Höllentor* beschäftigten, zielen auch die Interpretationen von Merrill und Symons darauf ab, Rodin mit subtilen rhetorischen Verfahren und argumentativen Manövern allmählich in die Immanenz seines eigenen Werkes hineinzuziehen. Auch an den Texten von Merrill und Symons lässt sich also jene Bewegung der Überschreitung studieren, durch die die Grenze zwischen Fiktionalität und Faktizität, also zwischen der Figurenkunst und der Künstlerfigur selbst, eine allmähliche Öffnung erfuhr.[274]

Schon in dem einführenden Essay des ersten Bandes der Sonderausgabe von *La Plume*, den Stuart Merrill verfasst hat, wird, wenn man ihn mit der früheren Kunstkritik vergleicht, eine veränderte Wahrnehmung von Rodins Schaffen spürbar. Selbst der Titel scheint auffallend bedeutungsschwer, ja prätentiös: *La Philosophie de Rodin*. In diesem Text wird die symbolistische Kunsttheorie, die zu diesem Zeitpunkt sicher kein Novum mehr war, in einer eher resümierenden Weise nochmals aktualisiert. Zudem

272 Vgl. Stuart Merrill, La Philosophie de Rodin, in: Auguste Rodin et son œuvre, Sonderausgabe von La Plume (1900), 17–19, Permalink: http://musee-rodin.bibli.fr/opac/index.php?lvl=notice_display&id=26430 (Zugriff vom 01.01.2017).

273 Vgl. Arthur Symons, Rodin, in: Ders., Studies in the Seven Arts, London 1924, 1–18.

274 In dieser Betonung der Aspekte von Körperlichkeit und Leiblichkeit unterscheiden sich die hier untersuchten Kritiken von der idealistischen Strömung der Kunstkritik des Symbolismus. Vgl. Rodolphe Rapetti, Pour une définition du symbolisme pictural: critique et théories à la fin du XIXe siècle, in: Quarante-huit/Quatorze: La Revue du Musée d'Orsay 5 (1993), 69–82, hier 69ff.

werden zwischen Rodins Skulpturen und Plastiken sowie seiner Persönlichkeit Vergleichsmomente herausgearbeitet und in eine pessimistisch-schopenhauerische Weltsicht eingespannt. Merrills Ausführungen folgen über weite Strecken einer spätromantisch geprägten Genieästhetik, wobei sie diese mit der symbolistischen Kunsttheorie überblenden. Der bloß talentierte Künstler, so Merrills Überlegung, müsse, wenn er herausragende Werke schaffen will, stets innerhalb der medialen Grenzen der gewählten Kunstform bleiben. Demgegenüber erkenne man das wahre Genie darin, dass es solche Grenzmarkierungen mühelos überschreiten kann – und zwar in jüngerer Zeit meist mit dem Ziel, ein symbolistisches Gesamtkunstwerk zu schaffen. Auch von Merrill wird Rodin in einer nunmehr fast schon topischen Weise in eine Filiationsreihe mit Dante, Michelangelo und Ludwig van Beethoven (1770–1827) gestellt, nun allerdings mit der neuartigen Pointe, dass der Kunstkritiker explizit nach Bezügen nicht nur zu Charles Baudelaires Motivik, sondern vor allem zu dessen Kunsttheorie der *correspondances* sucht. Das bildhauerische Genie, wie es laut Merrill exemplarisch in Rodin verkörpert wird, habe die Aufgabe, eine im Zuge des Modernisierungsprozesses verloren geglaubte »unique et mystérieuse relation« der Welt wieder zu gewinnen. Im »rythme, signe mathématique des lois mêmes de la création«[275] finde sie einen verdichteten Ausdruck. So wie sich die *Divina Commedia* des Dante als eine Art literarische Kathedrale oder als ein poetisch inszeniertes Triptychon präsentiere und dadurch die medialen Grenzen des schriftlich verfassten Werks schon im metaphorischen Sprachgebrauch transzendiere, so übersteigen Rodins Skulpturen den engen Bereich des bildhauerischen Ausdrucks und werden zu »des poèmes et des chants avivés de lumière«.[276] Merrills Überlegungen zur Medialität der Kunstformen lassen sich aus der historischen Retrospektive genauer lokalisieren: So glaubten die Symbolisten an die grundsätzliche Übersetzbarkeit einer Kunstform in eine andere, sodass in ihren kunsttheoretischen Entwürfen verschiedene Medien zueinander in einem metaphorischen Verhältnis der wechselseitigen Ersetzbarkeit stehen. Einzelne Kunstformen werden darüber hinaus meist in die teleologische Perspektive eines höher stehenden Zieles, namentlich des Gesamtkunstwerks, eingespannt. Während im symbolistischen Kunstdenken die einzelnen Medien im Dienste einer höheren Instanz stehen, haben die Vertreter der historischen Avantgarden im Gegenzug hierzu meist die radikale Differenz der Medien untereinander betont. Unterschiedliche Medien wie Bild und Text oder auch Skulptur und Malerei galten ihnen nun nicht mehr als ineinander übersetzbar, sondern sie wurden gerade durch ihre medialen Grenzen voneinander unterschieden. Ein mediales System, das auf metaphorischen Ersetzungsverhältnissen basierte, wurde so durch ein metonymisches Kunstdenken ersetzt.[277]

Allerdings beschränkt sich Merrill nicht auf eine bloße Zuordnung Rodins zum symbolistischen Kunstdenken. Vielmehr wagt er sich an eine philosophisch ambitionierte Charakterisierung der Figurendarstellungen des Künstlers. Rodins eigene

275 Merrill, Philosophie (wie Anm. 272), 17.
276 Ders., Philosophie (wie Anm. 272), 17.
277 Vgl. Aage A. Hansen-Löve, Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne, in: W. Schmidt/W.-D. Stempel (Hg.), Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11), Wien 1983, 291–360, hier 292f.

Existenz gerät dabei zur allegorischen Figuration einer ›modernen‹ Auffassung des Künstlersubjekts. In seinem künstlerischen Schaffen geht es dem Bildhauer, wie Merrill schreibt, nicht um die Darstellung eines »vie individuelle«. Eher möchte er seine Skulpturen und Plastiken als Visualisierungsweisen eines »vie universelle« verstehen. Man sieht hier, wie sich die Metapher des »Lebens« von einer primär wirkungsästhetischen Kategorie, wie sie in der Rezeption des *Ehernen Zeitalters* angesichts eines geradezu hyperindividualisierten Bildkörpers verwendet worden war, allmählich in ein lebensphilosophisches Interpretament verwandelte. Der Künstler habe in seinen Werken bildhafte Ausdrucksformen für den »éternelle lutte de l'esprit contre la matière«[278] gesucht und dabei die traditionellen Darstellungsfunktionen von Skulpturen regelrecht umgekehrt: Während sich skulptural-plastische Bildwerke üblicherweise, so Merrill, von der sie umgebenden Umwelt, einer unwirtlichen »gangue terrestre«, durch ihre »postures statiques« und »gestes actifs« emanzipieren, betone Rodin im Gegenzug gerade die Herkunft und die Gebundenheit des skulpturalen Bildkörpers an die »terre natale« in all ihrer urwüchsigen Stofflichkeit. So sehr Rodins Figuren auch nach einer Loslösung von jenem Urgrund streben mögen, so können sie ihn weder verleugnen noch sich seiner ganz entledigen. So gemahnen Rodins Darstellungen des menschlichen Körpers an eine »humanité traînant après elle le poids de son instinct«. In dieser zähen Beharrlichkeit einer instinkthaften Natur, die ungeachtet der humanen Zivilisationserrungenschaften der Moderne wie eine schwere Last an den Figuren hänge, werde ein unerbittlicher »déterminisme« sichtbar, »qui relie les êtres aux choses, la fleur au fumier, l'âme à l'excrément«. So fällt es nicht schwer, aus Merrills Text Spuren eines an Darwin geschulten, evolutionistischen Denkmodells herauszulesen, wobei der Autor nicht müde wird, daran zu erinnern, dass selbst so hehre Ideale wie platonische Ideen, metaphysische Konstruktionen, transzendentale Anschauungsformen und ästhetische Erfahrungen des Sublimen aus einer ungestalteten Materialität des Daseins herstammen und in diese auch unweigerlich zurückkehren werden.[279] Jene Kraftanstrengungen des Geistes, von der die »muscles gonflés« der Rodinschen Leiber zeugen, verweisen somit stets auf eine unüberwindbare »résistance de la matière«, die den intellektuellen Höhenflügen des Denkens immer auch die ganz materiellen Schranken aufweist. Selbst die mentale Tätigkeit ist also laut Merrill in der dichten Textur der Wirklichkeit, in ihrer basalen Substanz eingelassen, ja mehr noch, sie wird durch diese erst ermöglicht. Merrill sieht in Rodins bewegten Figuren eine fundamentale Gegensätzlichkeit am Werk: Während diese einerseits stets »vers la lumière« streben, können sie doch nicht den »pas [qui] s'empêtrent dans l'ombre« leugnen.[280]

Merrills Ausführungen lassen den immer noch vorherrschenden Einfluss der Philosophie Arthur Schopenhauers auf die Kunsttheorie des französischen Symbolismus erkennen. Erst seit dem Jahr 1888 lag eine französische Übersetzung von dessen *Die Welt als Wille und Vorstellung* vor. Diese wurde dann allerdings umso eifriger von den Kunstkritikern rezipiert.[281] Schon seit 1874 aber wurde Théodule Ribots (1839–1916)

278 Merrill, Philosophie (wie Anm. 272), 17.
279 Vgl. Ders., Philosophie (wie Anm. 272), 17f.
280 Ders., Philosophie (wie Anm. 272), 17f.
281 Vgl. Robert Goldwater, Symbolism, London 1979, 75.

Einführung in das Denken des Philosophen gelesen.[282] Schopenhauers explizite Äußerungen zur Ästhetik schienen dabei für die Symbolisten weniger reizvoll als sein pessimistisches Menschenbild, wie es in den philosophischen Abhandlungen entfaltet wurde. In seiner Ästhetik konzipierte Schopenhauer das Reich der Kunst als das Refugium vor einer Wirklichkeit, die ganz im Zeichen der blinden Kraft des Willens gedacht wurde: In der einfühlenden Betrachtung eines Kunstwerks könne sich das Subjekt, so Schopenhauer, zumindest für den Moment des Kunstgenusses vom Leiden an seiner eigenen Leiblichkeit und vom qualvollen Streben nach einer Befriedigung seiner körperlichen Bedürfnisse lossagen. In Schopenhauers Ästhetik wird die Kunst zum Vehikel für einen zumindest zeitweiligen Rückzug aus einer Wirklichkeit, die nur aus Mühsal und Kampf zu bestehen scheint.[283] Für eine Interpretation von Rodins Figurenwelten waren solche Annahmen von der Kunst als einem ästhetischen Narkotikum und der Rezeption als einer Form des interesselosen Genießens kaum dienlich. Schopenhauers Überlegungen zur Welt als Wille und Vorstellung dagegen schienen einen unwiderstehlichen Lektüreschlüssel für ein symbolistisch verstandenes Weltbild zu liefern.

In entschiedener Frontstellung zur Zuversicht der Aufklärung, die noch emphatisch an die Möglichkeit menschlicher Selbsterkenntnis und Selbstoptimierung glaubte, entwarf Schopenhauer noch vor Friedrich Nietzsche eine radikal pessimistische Sicht auf die Gattung des Menschen. Der Transzendentalphilosophie Kants, die auf die Bedingungen der Möglichkeit wie auch die unhintergehbaren Beschränkungen der Subjektivität und seiner Vermögen fokussierte, gab Schopenhauer so eine leibtheoretische Wende.[284] Im makroskopischen Blick auf das 19. Jahrhundert lassen sich vielfach Spuren einer Revision oder gar Abwendung vom Kantischen Erkenntnissubjekt feststellen. Glaubte Immanuel Kant (1724–1804) noch an die Möglichkeit, dass sich das Subjekt durch einen kritischen Rückgang auf die grundlegenden und anfänglich gegebenen Anschauungsformen von Zeit und Raum seiner eigenen Verfasstheit vergewissern könne, so haben die Lehren des Darwinismus sowie die umwälzenden Subjekttheorien von Schopenhauer, Nietzsche und schließlich auch von Sigmund Freud (1856–1939) den Menschen in zunehmend radikaler Weise seiner Selbstgewissheit als Vernunftwesen beraubt.[285]

Folgt man dieser Logik, so wäre das Subjekt stets auf die immer nur nachträgliche Erkenntnis verwiesen, dass es die Selbst- und Weltverhältnisse, in die es hineingeboren wird, zwar konstatieren und beschreiben, jedoch nicht mehr autonom und selbstgewiss bestimmen oder gar lenken kann. In der Doppelbestimmung der Welt als Wille und als Vorstellung formulierte Schopenhauer jedenfalls eine Weltsicht, bei der die

282 Vgl. Théodule Ribot, La Philosophie de Schopenhauer, Paris 1874.

283 Dieser Gedanke wird insbesondere in Schopenhauers Metaphysik des Schönen entfaltet. Vgl. Volker Spierling, Arthur Schopenhauer. Philosophie als Kunst und Erkenntnis, Frankfurt a.M. 1994, 145ff.

284 Vgl. Jonathan Crary, Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, aus dem Amerikanischen von Anne Vonderstein, Dresden/Basel 1996, 83.

285 In welchem Ausmaß etwa Charles Darwins (1809–1882) Evolutionstheorie die Vorstellung von einem Wesenskern des Menschen ausgehöhlt hat, beschreibt der Historiker Philipp Sarasin: »Es gibt für Darwin keine wie auch immer gearteten präexistierenden – letztlich von Gott gegebenen – Einheitlichkeiten oder Gemeinsamkeiten oberhalb der Ebene des Individuums. Das Individuum wird vielmehr von einheitlichen Bedingungen geformt, und erst auf diese Weise entstehen die Gemeinsamkeiten des Typus, nicht umgekehrt.« Philipp Sarasin, Darwin und Foucault. Genealogie und Geschichte im Zeitalter der Biologie, Frankfurt a.M. 2009, 74.

Leiblichkeit des Menschen als ein Hindernis und ein Erkenntnisinstrument zugleich definiert wurde. Die dunklen Triebströme des Menschen wurden dabei im Sinne einer Letztbegründung als quasi-metaphysische Instanzen verstanden.[286] Einerseits könne der Mensch, so Schopenhauer, in der Wahrnehmung seiner Umwelt nicht aus den Beschränkungen seiner eigenen subjektiven Erkenntnisbedingungen heraustreten. Die Frage, ob die uns umgebende Welt wirklich ist oder nicht, bleibt also für Schopenhauer unbeantwortbar, insofern die Vorstellungsgehalte stets nur Aussagen über die subjektiven Gegebenheiten der Wahrnehmungsakte erlauben.[287] In dieser Hinsicht steht Schopenhauers Philosophie bis zu einem gewissen Grad in der Tradition Kants. Andererseits aber sei der Mensch befähigt, die Welt nicht nur als Erscheinungsform wahrzunehmen, sondern in ihrem eigentlichen Wesen zu erkennen, da er in der Leiblichkeit seiner Existenz das blinde Streben einer Kraft vernimmt, die von Schopenhauer als Wille definiert wird und die in seinem Denken jene Position einnimmt, die bei Kant noch dem unerkennbaren »Ding an sich« zugekommen war. Im nicht mehr göttlichen, nicht mehr bewussten und nicht mehr rationalen Willen des menschlichen Leibes trete der Mensch also in Kontakt mit einem Realen, das ihm nicht nur Erkenntnis über sein eigenes Menschsein verspricht, sondern ihm zugleich auch ein Wissen über die Welt an sich ermöglicht.[288] Mit dem Konstrukt des Willens ist dem Menschen so ein Deutungsschlüssel an die Hand gegeben, der es ihm erlauben sollte, von seiner eigenen leibbedingten Verfasstheit auf seine Umwelt zu schließen.[289]

Im verborgenen Dialog mit diesen vom Symbolismus breit rezipierten Grundgedanken Schopenhauers imaginiert Merrill Rodins Skulpturen als einen im Kunstwerk stillgestellten Kampf zwischen »les deux grandes forces qui régissent le monde mystique comme le monde physique, celle qui attire à la terre et celle qui en repousse«.[290] Dabei bestimmt er Rodins Werke als »douloureux symbole de tous ceux dont la pensée aîlée dépasse leur propre marche et le lent progrès de l'humanité.« Wenn sich Merrill gerade für den »sens ésotérique« dieser Werke interessiert, so könnte man auch dies als eine subtile Anspielung auf die schopenhauerische Grundierung seiner Argumentation lesen. Schließlich hat sich gerade der späte Schopenhauer intensiv mit buddhistischen Lehren auseinandergesetzt. Auch Merrill rückt Rodin wieder in eine ambivalente Doppelposition, die sein Schaffen sowohl als Folge einer solchen Weltsicht wie auch als deren innovative Sichtbarmachung versteht:

> Car Rodin est un grand poète de la douleur, non pas de la douleur résignée qui se plie en attitudes molles, mais de celle dont le front défie le ciel. Il est ainsi vraiment de son siècle, nourrisson de la science et enfant de la révolte. Il n'est ni assez ignorant pour être optimiste, ni assez faible pour être pessimiste. Il est, dans la plénitude de sa foi et la certitude de sa force, un méclioriste.[291]

286 Vgl. Spierling, Schopenhauer (wie Anm. 283), 94ff.

287 Vgl. Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung/1: Vier Bücher, nebst einem Anhange, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält, Zürich 1988, 31f., URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-welt-als-wille-und-vorstellung-band-i-7134/1 (Zugriff vom 01.01.2017).

288 Vgl. Riedel, Homo Natura (wie Anm. 242), 28f.

289 Vgl. Monika Fick, Sinnenwelt und Weltseele: Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende, Tübingen 1993, 105ff.

290 Merrill, Philosophie (wie Anm. 272), 18.

291 Ders., Philosophie (wie Anm. 272), 18.

Der Neologismus »mélioriste«, der sich vom spätlateinischen Begriff »meliorare«, also »verbessern«, ableiten dürfte, rückt den Bildhauer in die tragisch-heroische Perspektive eines Künstlers, der sich im Wissen um die Endlichkeit und Begrenztheit seiner physischen und geistigen Kräfte seiner künstlerischen Aufgabe stellt, obwohl er immer schon um die Vergeblichkeit seines eigenen Tuns weiß. Rodin wird hier als ein Künstler gefeiert, der aus der Mitte eines Lebens, dessen biografischer und somit auch künstlerischer Ausgang ebenso ungewiss wie unumgänglich ist, das Projekt der Vollendung seines Werks anstrebt. Rainer Maria Rilke erst wird dieses Motiv eines Kontingenzbewusstseins zu einer Poetologie des skulpturalen Handelns ausbauen.

Während Rodins Schaffen von Merrill im Sinne einer kontinuierlichen Selbstüberschreitung angesichts der grundlegenden Einschränkungen des Leibes durch seine Gebundenheit an die Materie begriffen wird, stand für den Lyriker Arthur Symons in einem im Jahr 1902 erschienenen Aufsatz mit dem schlichten Titel *Rodin* eher das sexuelle Begehren als eine Triebfeder des menschlichen Wollens und Handelns im Vordergrund.[292] In der historischen Rückschau liegen die Verdienste des Lyrikers vor allem in der Einführung des französischen Symbolismus in die literarische Kultur Englands.[293] Symons, der unter anderem Charles Baudelaires *Les Fleurs du Mal* (1857) ins Englische übersetzte, hatte schon im Jahr 1900 für eine Ausgabe von *La Plume* einen knappen Kommentar zu den Zeichnungen von Rodin veröffentlicht.[294] Doch erst in dem späteren Essay zeigt sich in vollem Umfang die Ambition des Literaten, ähnlich wie Merrill zu einer umfassenden Deutung der Kunst Rodins zu gelangen.[295]

Schon Merrill versuchte Rodins Werk der Baudelairschen Kunsttheorie der *correspondances* anzunähern, insofern er das Schaffen des Bildhauers als künstlerische Darstellung eines naturhaft verstandenen Rhythmus beschrieb. Ebenso in Anlehnung an Baudelaire, jedoch mit anderen Akzentsetzungen betont nun Symons, wie sehr Rodins Skulpturen und Plastiken, und vor allem sein *Höllentor* von spürbaren Kraftverhältnissen durchzogen werden, die er als menschliche Erfahrungsdimension einer uranfänglichen Asymmetrie beschreibt. Eine solche Asymmetrie avanciert bei ihm jedoch zugleich zu einem ›poetologischen‹ Grundprinzip der Skulpturen selbst. Das *Höllentor* wird von Symons als ein einziges »flight and falling« und als ein »place of torment« beschrieben; in ihm breche sich eine »violence of a perversity« Bahn.[296] Symons anspielungsreiche Bezeichnung der weiblichen Figuren des *Höllentors* als »[f]

292 Vgl. Symons, Rodin (wie Anm. 273), 1–18. Vgl. zur Biologisierung und Sexualisierung des Naturbegriffs: Riedel, Homo Natura (wie Anm. 242), 151ff.

293 Vgl. Petra Pointner, A Prelude to Modernism. Studies on the Urban and Erotic Poetry of Arthur Symons, Heidelberg 2004, 9.

294 Vgl. Arthur Symons, Les dessins de Rodin, in: Auguste Rodin et son œuvre, Sonderausgabe von La Plume (1900), 47–49, Permalink: http://musee-rodin.bibli.fr/opac/index.php?lvl=notice_display&id=26435 (Zugriff vom 01.01.2017).

295 Mehrfach rekurriert David Getsy in seinen Ausführungen auf diesen Essay von Arthur Symons, in dem Rodins künstlerisches Handeln im Horizont einer Sexualisierung der Kreativität beschrieben wurde. Mit dem hier in Angriff genommenen Anliegen weisen Getsys Forschungen gewisse thematische Gemeinsamkeiten auf. Doch spricht dieser von einer »later registration of the close association of Rodin's influence with sex«. Die performative und diskursgenerierende Kraft der kunsttheoretischen Überlegungen von Symons Deutung, auch für unser heutiges Verständnis vor Rodin, wird somit ein Stück weit unterschätzt. Vgl. Getsy, Rodin (wie Anm. 14), 9.

296 Symons, Rodin (wie Anm. 273), 9.

emmes damnées« dürfte vor dem Hintergrund seiner Baudelaire-Rezeption kaum zufällig gewählt sein. In eingeweihten Pariser Zirkeln galt diese Bezeichnung als mehr oder weniger offenkundige Anspielung auf die *Fleurs du Mal* und darüber hinaus auf amouröse Beziehungen zwischen Frauen.[297] Allerdings sollten die inhaltlichen Aspekte von Symons Deutung, die auf die anspielungsreiche Darstellung von Akten sexueller Überschreitung im *Höllentor* abzielen, nicht von der neuartigen ›poetologischen‹ Konstruktion ablenken, die die Argumentation des Aufsatzes trägt.[298] Wenn die Sexualität als besonders wichtiges Merkmal von Rodins Werk hervorgehoben wird, so bildet der emanzipatorische Wunsch nach einer Auflockerung festgefügter Moralvorstellungen eher einen willkommenen Nebeneffekt als das eigentliche Ziel der Argumentation. Während Merrills Analysen von Rodins Körperdarstellung auf die Beschreibung einer antithetischen Bewegung abzielten, bei der das in den Skulpturen und Plastiken zur Ansicht gelangende Streben nach Vergeistigung stets durch dessen unauflösliche Bindung an die basale Materialität des Körpers konterkariert wird, sucht Symons die Gründe für die skulpturale Bewegungsdynamik ganz im Bereich des Geschlechtlichen. Die auf die Figuren einwirkende Schwerkraft wird von dem englischen Lyriker in die Dynamik einer zwischen Mann und Frau herrschenden sexuellen Anziehungskraft übersetzt. Das Erreichen eines körperlichen »equilibrium« wie auch eines »instinctive movement of self-preservation«[299] erklärt Symons dabei zum Zielpunkt allen künstlerischen Strebens. So wird das dynamische Moment von Rodins Körperdarstellungen letztlich aus einer traditionellen Aufteilung der Geschlechter erklärt. Die skulpturale Bewegtheit resultiert laut Symons aus einem Ungleichgewicht zwischen der männlich konnotierten, »obvious energy of nature, thews and muscles, bones, strength of limbs« und einer dezidiert weiblichen »exquisite strength of weakness«, einer »subtler energy of the senses«.[300] Dass der Dichter hier unverhohlen einer traditionellen Dichotomie von Männlichkeit und Weiblichkeit folgt, die die Differenz der Geschlechter naturalisierend festschreibt, ist unzweifelhaft. Wollte man diesen Vorwurf jedoch an Symons richten, so käme er nicht nur verspätet, sondern er würde vor allem auch davon absehen, dass Rodins Werke selbst vielfach von traditionellen Geschlechterklischees geprägt sind. Symons für den heutigen Leser chauvinistisch anmutende Geschlechterstereotype können so für Rodins Kunst immerhin eine gewisse Beschreibungskraft aufbieten.[301]

Wie schon Merrill reklamiert auch Symons für seinen Essay, eine universell gültige Lektürehilfe für Rodins künstlerisches Schaffen entwickelt zu haben: »Every figure that Rodin has created is in the act of striving towards something: a passion, an idea, a state of being, quiescence itself.«[302] Indem er das sexuelle Begehren als das Streben

297 Vgl. Claudine Mitchell, Rodin and the Baudelairian legacy: Arthur Symons on the sculptor as poet, in: Dies (Hg.), Rodin. The Zola of Sculpture, Aldershot 2004, 73–94, hier 79ff.

298 Wolfgang Riedel hat für die deutschsprachige Literatur um 1900 zeigen können, dass die Vorstellung vom »sexus«, verstanden als ursprünglicher Triebkraft des Menschen, nicht nur weitestgehend mit dem »Leben« in einem vitalistischen Denkhorizont gleichgesetzt worden war, sondern dass hieraus zudem zahlreiche ›poetologische‹ Modelle gewonnen wurden. Vgl. Riedel, Homo Natura (wie Anm. 242), XIII.

299 Symons, Rodin (wie Anm. 273), 2.

300 Ders., Rodin (wie Anm. 273), 8.

301 Vgl. Wagner, Rodin's Reputation (wie Anm. 4), 192f.

302 Symons, Rodin (wie Anm. 273), 9.

nach einer Wiedererlangung von Homeostasis auffasst, kann er es zugleich als eine Art uranfänglichen Impuls für das skulpturale Handeln des Bildhauers festschreiben: Auch in Symons Überlegungen stehen am Anfang des skulpturalen Schöpfungsaktes nicht mehr der heroische Künstler und seine aus ihm selbst hervorquellende Originalität, sondern die Erfahrung eines fundamentalen geschlechtlichen Mangels, der die Bewegung der Kreativität erst freisetzt. So wie sich im Fin de Siècle und im frühen 20. Jahrhunderts durch die umwälzenden Theorien Sigmund Freuds allmählich das Bewusstsein durchsetzte, dass das Begehren, und sei es in seiner sublimierten Form als künstlerische Betätigung, den Quellpunkt des menschlichen Tatendrangs bildet, so wird Rodins Werk nun durch eine skulpturale Poetologie des sexuellen Strebens überschrieben, das der physiologischen Verfasstheit seiner Skulpturen wie auch dem Aspekt der Darstellung von körperlicher Bewegtheit eine neuartige, sexuell konnotierte Pointe abgewinnt. Und doch wiederholt sich in der strukturellen Konstruktion dieser Argumentation jene Erzählung von Rodin und seinem Werk, die bereits Geffroy, wenngleich noch unter anderen stilgeschichtlichen und ideologischen Vorzeichen, dem Ausstellungspublikum der späten 1880er-Jahre präsentiert hatte: Das Schicksal wie auch der historische ›Auftrag‹ des Künstlers werden in eine historische Konstruktion eingespannt, bei der Rodins *geschichtliche* Rolle in der Entdeckung eines universell gültigen Grundprinzips künstlerischen Schaffens verortet wird. In konsequenter Fortentwicklung dieses Gedankens partizipiert nicht nur Rodin selbst an diesem Schauspiels eines »life of desire«, sondern er wird zugleich auch zum Vermittler einer universellen Erfahrung des Begehrens erklärt. In der paradoxen Metapher des gewissenhaften Übersetzers, der sich aber über seine eigene Tätigkeit keine Rechenschaft ablegen kann, gerinnt diese Auffassung zu aphoristischer Verdichtung: »Rodin will tell you that in his interpretation of life he is often a translator who does not understand the message which he hands on«.[303] Spätestens mit Symons Essay wird deutlich, wie die darstellerischen und die ›poetologischen‹ Aspekte von Rodins Werken in den Jahren um 1900 zusammenfinden und einer gemeinsamen Diskursordnung unterstellt werden. Umso überraschender ist es, dass Symons gegen Ende seines Aufsatzes wieder in ein konventionelles Schema der Künstlerbiografik einschwenkt, sobald er Rodins Karriere als einen beständigen Kampf gegen die überkommenen Geschmacksnormen einer unverständigen Kunstöffentlichkeit beschreibt.[304] Erst Rilkes kunstvolle Narrativierung von Rodins Leben und Werk wird diesen Bruch zwischen biografischer Schilderung und ›poetologischen‹ Reflexionen auflösen.

4.3 Dinge und Worte, Bilder und Texte

Fassen wir nochmal einige Aspekte des bisherigen Gangs der Untersuchung zusammen, bevor wir uns einer weiteren Schicht der Rezeption zuwenden. Für die Epoche um 1900 erkennt die Literaturwissenschaftlerin Sabine M. Schneider eine spezifische

303 Ders., Rodin (wie Anm. 273), 12.
304 Vgl. Ders., Rodin (wie Anm. 273), 12ff.

Bildaffinität, die für die Literatur wie auch für das im weitesten Sinne kunstwissenschaftliche Schreiben eine doppelte Herausforderung bildete:

> Die ikonische Wende in der Moderne […] ist nicht eine Verdrängung der Literatur durch die Bilder, sondern ein Katalysator für mediale und semiotische Reflexivität *in* der modernen Literatur. […] Die historischen Voraussetzungen dieser Konstellation hat die Semiotisierung und mediale Ausdifferenzierung der Künste seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts geschaffen, für die Lessings »Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie« nur ein besonders prägnantes Beispiel ist. Das Bewusstsein von der jeweiligen medialen Eigenart tritt an die Stelle einer gemeinsamen ontologischen Referenz, die Künste scheinen aufgrund ihrer unterschiedlichen Medialität nicht mehr ineinander übersetzbar. […] Am Ende des 19. Jahrhunderts wird diese Medienkonkurrenz in der Kunsttheorie als »Reinigung der Mittel« verhandelt, welche die Sphären des Sichtbaren und des Sprachlichen radikal trennen will. […] Die komplementäre Bewegung zu diesem Auseinanderdriften von Bild und Sprache erfolgt in der charakteristischen Transgressionslust zwischen den Medien, die der Kunstkritiker Walter Pater das »Anders-Streben« der Künste nennt. […] Es entspricht der neueren Auffassung der Moderne als einer Makroepoche seit dem ausgehenden achtzehnten Jahrhundert, dass der schon seit 1900 konstatierten Krise der Repräsentation eine auffällige Konjunktur von Bildern in der Literatur korrespondiert.[305]

Während die (Kunst-)Literatur um 1900 also auf der einen Seite darum rang, sich immer wieder aufs Neue ihrer genuin sprachlichen Mittel zu versichern, zeichnet sie sich auf der anderen Seite durch transgressive Bewegungen aus, sobald sie Charakteristika nicht-sprachlicher Medien in sich aufnahm. Das betrifft vor allem den Status des scheinbar sprachenthobenen Bildes, durch dessen Thematisierung die Texte ihre eigene Textualität und eine sprachlich evozierte Visualität reflektieren. Eine solche Doppelbewegung von medialer Selbstvergewisserung und »Anders-Streben« der Künste hat sich immer wieder auch in der kunstkritischen Rezeption von Rodins Werken ausfindig machen lassen (und wird in den nachfolgenden Kapiteln auch weiterhin ein bestimmendes Thema der Deutungsansätze sein): Obwohl eine Plastik wie das *Eherne Zeitalter* den Kunstkritikern durch ihren weitgehenden Verzicht auf stilistische Anlehnungen, ikonografische Hinweise oder narrative Rahmungen eine scheinbar unverstellte ›Lesbarkeit‹ zu versprechen schien, so hat doch gerade die anscheiende Unvermitteltheit der Körperdarstellung ein besonders hohes Maß an Verunsicherung, Argwohn und schließlich an kompensatorischen Lektüreweisen erzeugt. Der von Rodins Plastik provozierte Entzug von konventionalisierten Lektüreweisen schien zunächst einmal dazu geführt zu haben, dass es den Kunstkritikern regelrecht die Sprache verschlagen hat, bevor sich dann in den Debatten um das *Höllentor* schlagartig eine neue Lust am kunstkritischen Schreiben Bahn bracht. Das Verhältnis von plastischem Bildwerk sowie kunstkritischem Kommentar, und somit der Bezug von Bild und Text erfuhr mit dem *Ehernen Zeitalter* eine tiefgreifende Störung, die eine Neuausrichtung dieser

305 Sabine M. Schneider, Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900 (Studien zur deutschen Literatur, 180), Tübingen 2006, 2, URL: https://books.google.de/books?id=twKW7iAbRvsC (Zugriff vom 01.01.2017). Zum Verhältnis von modernen und postmodernen Subjektentwürfen vgl. Peter V. Zima, Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne, Tübingen 2010, 86ff.

Beziehung notwendig werden ließ. Das ambivalente Changieren der Kunstkritiker zwischen Begeisterung und Enttäuschung, zwischen Einfühlung und Diagnose zeugt von dieser Arbeit am Begriff des Skulpturalen.

Mit den von Rodin ins Spiel gebrachten, wechselnden Betitelungen der Plastik (wie zum Beispiel *Der Verwundete* oder *Der Mann der ersten Zeiten*) wurde das Verwirrspiel noch weiter getrieben, und zwar, indem hierdurch gegenläufige, bisweilen auch sich widersprechende Lektüreweisen provoziert wurden. Die Kunstgeschichte wollte in Rodins mehrfachen Umbenennungen der Plastik einen Beweis für die These sehen, dass ihm die motivische und erzählerische Ebene nicht mehr wichtig erschien und dass es ihm mithin nur noch auf den plastischen Bildkörper selbst angekommen sei. Das *Eherne Zeitalter* konnte so zu einem Gründungswerk für eine mediale Selbstbesinnung der Bildhauerei auf ihre genuinen, eben nicht narrativen Wirkungsbereiche avancieren.[306] Schmoll gen. Eisenwerth zum Beispiel wollte in diesem Werk einen auf die abstrakte Kunst vorausdeutenden »Reduktionismus« am Werk sehen, durch den der Blick des Betrachters ganz auf die plastische Körperdarstellung selbst gelenkt wird.[307] Eine solche Deutungsweise ist im Zeitkontext der deutschsprachigen Nachkriegskunstgeschichte nachvollziehbar, doch sehen wir heute, wie sehr sie sich in einen teleologisch strukturierten Modernismus einschreibt.

Nicht weniger haben Werke wie der berühmte *Kuss* (Abb. 8) die Wahrnehmung befördert, dass sich Rodin von den Zwängen der sprachlichen Verankerung von Skulptur und Plastik stets freizumachen versucht hat. Zwar wurde das Werk ursprünglich als Verbildlichung der Episode um Paolo und Francesca aus der *Divina Commedia* des Dante Alighieri für das monumentale *Höllentor* konzipiert, doch erlangte es gerade durch seine Loslösung aus der Gesamtkonzeption und durch seine Monumentalisierung in einer Marmorversion einen autonomen künstlerischen Stellenwert.[308] Da in diesem Prozess der Entkontextualisierung die ikonografische Vorlage in den Hintergrund getreten war, konnte die Paargruppe auch im kulturellen Gedächtnis bald schon zu einem Inbegriff der innigen, universell gültigen Zuneigung von Mann und Frau avancieren. Anne-Marie Bonnet hat zutreffend hervorgehoben, dass die Paargruppe entgegen der gängigen kunsthistorischen Einschätzung nicht so sehr als »ausschließlich naturalistisch zu verstehende […] Konstellation« betrachtet werden sollte, sondern als »Inszenierung einer komplexen, nicht leicht zu deutenden Begegnung«, die sich »als Aufeinanderprallen widersprüchlicher Triebkräfte« der Geschlechter begreifen lasse.[309] Aufgrund solcher Verfahren hat man versucht, Rodin als einen prototypischen Künstler

306 Vgl. Jarrassé, Passion (wie Anm. 97), 188ff.

307 Inwiefern Schmoll gen. Eisenwerths kunsthistorische Diagnose auch eine spezifische geschichtsphilosophische Position ins Werk setzt, wird Gegenstand eines späteren Kapitels sein. Vgl. zur Frage des Rodinschen »Reduktionismus«: Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth, Der Torso als Symbol und Form, in: Ders., Rodin-Studien: Persönlichkeit, Werke, Wirkung, Bibliographie, München 1983, 99–142, hier 129f.

308 Vgl. Anne-Marie Bonnet, Neue Anblicke auf alte Ansichten. Zur Bedeutung der »Klischees« in der Rodin-Forschung am Beispiel des »Kusses« (1885–1898), in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 68/4 (2005), 521–546, hier 545.

309 Anne-Marie Bonnet, Das Thema »Paare« bei Rodin, in: Dies./Hartwig Fischer/Christine Lange (Hg.), Auguste Rodin. Der Kuss. Die Paare (Ausstellungskatalog: München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 22.09.2006–07.01.2007/Essen, Museum Folkwang, 26.01.–09.04.2007), München 2007, 18–35, hier 22ff.

für die Untersuchungsbelange der seit den späten 1990er-Jahren im Entstehen begriffenen Bildwissenschaft zu profilieren. Einer der prominentesten Fürsprecher der hermeneutischen Tradition dieser Denkrichtung, Gottfried Boehm, reiht sich mit seinen Überlegungen in eine Interpretationslinie ein, die Rodins Werk aus der Perspektive der nachfolgenden Kunst der historischen Avantgarden betrachtet, so, wenn er für Cézanne und für Rodin eine vergleichbare, epochale Umgestaltung des Verhältnisses von Visualität und Textualität feststellt: »Sie teilen die moderne Prämisse einer Entbegrifflichung der Welt, die die Kunst zu einer neuen Position zwingt.«[310] Diese von Boehm zum Kernmerkmal einer modernistischen Ästhetik erhobene »Entbegrifflichung« steht nun aber selbst wieder in einer historischen Traditionslinie, deren Anfänge in einer seit dem 18. Jahrhundert einflussreich werdenden Tendenz zur Autonomisierung des Bildgegenstandes liegen. Schon Denis Diderot (1713–1784) betonte in seinen Kunstkritiken die Rolle des Betrachters als aktivem Produzenten von Bedeutung, während er im Gegenzug die rhetorische Qualität des Bildes geringschätze.[311] Bei verschiedenen Gelegenheiten hat Boehm eine »Logik des Bildlichen« hervorgehoben, die darin zu suchen sei, dass sich das Bild – zumindest in seinen ästhetisch und intellektuell anspruchsvolleren Bearbeitungen – gerade erst aus seiner Distanz zur Sprache definiere:

> Bilder besitzen eine eigene, nur ihnen zugehörige Logik. Unter dieser Logik verstehen wir: die konsistente Erzeugung von Sinn aus genuin bildnerischen Mitteln. Und erläuternd füge ich hinzu: Diese Logik ist nicht-prädikativ, das heißt nicht nach dem Muster des Satzes oder anderer Sprachformen gebildet. Sie wird nicht gesprochen, sie wird wahrnehmend realisiert.[312]

Die Behauptung, dass Bilder (und somit letztlich auch die skulpturale Darstellung des menschlichen Körpers) erst dann zu sich selbst kommen, wenn sie nicht mehr auf die prädikative Struktur eines Satzes eingeebnet werden, mag für einen Teil der künstlerischen Produktion am Vorabend der historischen Avantgarden zutreffen. Und tatsächlich stellten sich auch Rodins Interpreten immer wieder die Frage, wie man sich einem Künstler und dessen Œuvre überhaupt in sprachlicher Hinsicht annähern kann, wenn dieser in zahlreichen seiner Werke eine emphatische Lossagung von der Bilderzählung oder von ikonografischen Grundbeständen inszenierte. Doch hat diese Unsicherheit auf der anderen Seite, wie dieses Kapitel aufzeigen wollte, aus historischer Perspektive gerade nicht zu einem ehrfurchtsvollen Verstummen der Interpreten geführt – im Gegenteil.

Ein weiterer Aspekt des Zusammenhangs von Rodins Bildwerken mit der Dimension des Sprachlichen, der uns im weiteren Verlauf der Untersuchung beschäftigen wird, sei hier schon angedeutet: Vor allem in seinen späteren Montagen und Assemblagen

310 Gottfried Boehm, Ungesicherte Äquivalente. Formen der Modernität am Jahrhundertende, in: Rainer Warning/Winfried Wehle (Hg.), Fin de siècle (Romanistisches Kolloquium, X), München 2002, 9–25, hier 16.

311 Vgl. Hubertus Kohle, Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff. Mit einem Exkurs zu J.B.S. Chardin (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 52), Hildesheim/Zürich/New York 1989, 93ff., Permalink: http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:19-epub-4708-3 (Zugriff vom 01.01.2017).

312 Gottfried Boehm, Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder, in: Christa Maar/Hubert Burda (Hg.), Iconic turn. Die neue Macht der Bilder, Köln 2004, 28–43, hier 24.



Abbildung 8: Auguste Rodin (mit Jean Turcan), *Der Kuss*, 1888–98, Marmor, Musée Rodin [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Christian Baraja].

verfolgte Rodin ein subtiles Spiel mit den Möglichkeiten der Bedeutungsgenerierung und Bedeutungszerschlagung durch das skulpturale Material selbst. Die von Boehm erläuterte Ferne von Rodins Werken zu sprachlichen Strukturen wird durch ein Gegenmodell ergänzt, wenn einzelne Figuren aus ihrem ursprünglichen Kontext herauslöst und im Verbund mit anderen Figuren in neue Sinnbezüge eingestellt werden. Nicht nur führt Rodin hier mit den Mitteln der modifizierenden Verfremdung die Möglichkeiten einer skulpturalen Semiosis vor Augen, sondern er entwirft auch künstlerische Praktiken, die zumindest entfernt an ›Sprachspiele‹ erinnern, wie sie der Pragmatismus seit Ludwig Wittgenstein (1889–1951) verstanden hat: Wenn Figuren durch die Entkopplung aus ihren ursprünglichen Sinnzusammenhängen und ihre Einfügung in neue Kontexte neuartige Bedeutungen erlangen, so führt dieser Prozess der De- und Rekonstextualisierung in bildhafter Form vor, inwiefern die Hervorbringung von Bedeutung nicht so sehr eine inhärente Qualität der Skulpturen und Plastiken selbst ist, sondern vielmehr aus ihrem Gebrauch resultiert. Diese uns heute so geläufige Vorstellung von Rodin als einem Proto-Avantgardisten, der in seinen bildhauerischen Praktiken des Fragmentierens, Kombinierens und Montierens skulpturale Zeichenproduktion sichtbar macht, ist aber selbst wieder das Resultat einer historisch genau lokalisierbaren Rezeptionsschicht: Es war Leo Steinbergs Verdienst, diese Aspekte vor dem Hintergrund der Kunst der Avantgarden und der Pop Art besonders deutlich herausgearbeitet zu haben.[313]

313 Vgl. Steinberg, Rodin (wie Anm. 24).

5. Lebensströme und Bewegtheit: Überbietungen der Rodin-Debatte in der deutschsprachigen Rezeption nach 1900

Sei es durch das Postulat einer unmittelbaren körperlichen Präsenz der Skulpturen, sei es durch die Auflösung traditioneller ikonografischer Bezugnahmen oder aber durch Bildpraktiken des Fragmentierens und des Rekombinierens: In einer Vielzahl seiner Werke hat Rodin den Bezug von Bild und Bedeutung, von Materialität und Signifikation gelockert und im selben Zug neu ausgehandelt. Sobald Rodins Interpreten über diesen Umbruch in einem noch anwachsenden Œuvre nicht mehr hinwegsehen konnten, haben sie schließlich erkannt, dass in einer deutenden Annäherung an seine Kunst nicht so sehr die Frage im Mittelpunkt stehen darf, wie man die skulpturalen Körperdarstellungen möglichst zweifelsfrei decodieren kann, als vielmehr die grundlegende Problematik der ›Interpretierbarkeit‹ dieser Werke selbst. So mussten die Kunstkritiker in einem anfangs mühsamen Prozess für Rodins skulpturale Körperdarstellungen überhaupt erst neuartige Lektüremodelle entwickeln. Der Kunstkritiker Gustave Geffroy (1855–1926) etwa nahm in dem im vorangegangenen Kapitel eingehend besprochenen Ausstellungsessay von 1886 die Metapher der ›Lektüre‹ des Kunstwerks beim Wort, als er über das *Höllentor* schrieb: »Derrière la Porte, haute de six mètres, c'est une foule, une foule muette, et éloquente, qu'il faudrait regarder, individu par individu, comme on feuillette et lit un livre, s'arrêtant aux pages, aux alinéas, aux phrases, aux mots.«[314] Der Vergleich zwischen der Kunstbetrachtung und der Lektüre eines Buches führt eine Schritt für Schritt vorgehende, ›buchstabengenaue‹ Analyse vor, die nach Geffroy zur Erfassung der Monumentalplastik notwendig ist. Und doch scheint der Vergleich auch symptomatisch für das Ringen der Kunstkritiker um die Formulierung von spezifischen Rezeptionsweisen, die Rodins Werk offenbar einforderte. Eine solche Metaphorik der ›Lektüre‹ von Rodins Werken wird – neben anderen *master tropes* – auch in diesem Kapitel wieder auftauchen und problematisiert werden.

Rainer Maria Rilke (1875–1926), um dessen berühmte Rodin-Monografie aus dem Jahr 1903 es neben den Rodin-Essays des Soziologen sowie Philosophen Georg Simmel (1858–1918) auf den folgenden Seiten gehen soll, kontrastierte eindrücklich die physiognomische ›Lesbarkeit‹ von Rodins skulpturalen Gesichtern mit einer sprachfernen Wirkungssphäre der Körperdarstellungen, die sich dem Betrachter in ihrer Dinghaftigkeit vor Augen stellen. In Simmels Rodin-Deutungen wird die Metaphorik der Lesbarkeit von Rodins Werken dagegen kaum mehr als eine bloß dienliche Denkfigur aufgefasst, sondern vielmehr als phänomenologisch-soziologisches Analyseinstrument geschärft. Als Rilke und Simmel ihre Rodin-Interpretationen verfassten, konnten sie freilich schon auf eine weit gediehene Debatte als Fundament ihrer Analysen zurückgreifen. So wissen wir aus Rilkes Korrespondenz mit Rodin, dass er sich in Vorbereitung seiner Monografie mit der französischsprachigen Literatur zu dem Künstler und insbesondere mit der Studie von Léon Maillard vertraut gemacht hat.[315]

314 Geffroy, Rodin (wie Anm. 120), 57.
315 Es war Rodin selbst, der ihm diese Studie nannte. Vgl. Michaela Kopp, Rilke und Rodin. Auf der Suche nach der wahren Art des Schreibens (Heidelberger Beiträge zur deutschen Literatur, 3), Frankfurt a.M. 1999, 70f.

5.1 Das Ringen um Metaphern

Beispiele wie die Verwendung der ›Lektüre‹-Metapher verdeutlichen, welche Dringlichkeit metaphorische Umschreibungen für eine Interpretationspraxis gehabt haben, die noch in tastender Weise mit der Neuartigkeit der skulpturalen Bildsprache umzugehen versuchte. Dies betrifft gerade auch die im Umkreis von Rodins Bildwerken allgegenwärtige Rede vom »Leben« und von der »Bewegtheit« seiner Skulpturen und Plastiken. Als Metaphern der Werksinterpretation, die zugleich in die Beschreibungsformeln für eine skulpturale Poetologie, ja sogar für die Charakterisierung des Künstlersubjekts Rodin hinüber wanderten, scheinen sie im Verlauf der Rezeptionsgeschichte eine zunehmende Eigendynamik gewonnen zu haben. So wie für die Epoche der Aufklärung »Natur« zu einem eigenständigen Reflexionsbegriff geworden ist und so wie das 19. Jahrhundert in immer neuen Anläufen »Geschichte« als ein universelles Erklärungsprinzip verstanden wissen wollte, so avancierte im späten 19. und im frühen 20. Jahrhundert »Leben«, wie wir schon im Kapitel zu Maillard und mit Bezug auf Foucaults Denken gesehen haben, zu einer höchst einflussreichen Denkfigur, die vom Darwinismus über den Vitalismus bis hin zur Lebensphilosophie die Ordnung des Diskurses organisierte.[316] Die kunstkritische, später dann auch die kunsthistorische Auseinandersetzung mit Rodin ist daher auch ein interessanter Fall für metapherngeschichtliche Untersuchungen.

Der Philosoph Hans Blumenberg (1920–1996) hat in seinem Schaffen die theoretischen Grundbausteine für eine historische Metaphorologie gelegt.[317] Zwar soll nicht verschwiegen werden, dass die philosophische Tragweite der Metaphorologie, wenn man sie konsequent zu Ende denkt, den methodischen Rahmen dieser Untersuchung übersteigen würde; doch können uns einige Aspekte von Blumenbergs Überlegungen helfen, unsere Betrachtungen der Deutungsentwürfe nicht von vornherein darauf zu beschränken, in ihnen lediglich nach strategischen Argumentationsweisen zu suchen. Metaphorologische Perspektiven erlauben uns dagegen, die Herausforderungen an die Kunstkritiker im Blick zu behalten, die vor allem darin bestanden, dass in der Auseinandersetzung mit Rodins Kunst über Bildwerke geschrieben wurde, die bisweilen ostentativ ihre Materialität und Bildhaftigkeit ausstellten und im selben Zug auf erzählerische Komponenten verzichteten. Wie also über Rodin sprechen, wenn ikonografische Aspekte und narrative Zusammenhänge immer weiter in den Hintergrund traten?

Die Metaphorologie hat im Laufe ihrer theoretischen Ausarbeitung unterschiedliche Zuschnitte und Zuspitzungen erfahren; dennoch lassen sich aus Blumenbergs Aufsätzen einige übergreifende Kerngedanken resümieren.[318] Mit dem Konzept der »absoluten Metapher« wollte Blumenberg aufzeigen, dass metaphorische Wendungen

316 Vgl. Riedel, Homo Natura (wie Anm. 242), XIII.

317 Vgl. Hans Blumenberg, Paradigmen zu einer Metaphorologie, in: Anselm Haverkamp, Theorie der Metapher, Darmstadt 1983, 285–315.

318 Vgl. Anselm Haverkamp, Die Technik der Rhetorik. Blumenbergs Projekt, in: Hans Blumenberg, Ästhetische und metaphorologische Schriften, ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Anselm Haverkamp, Frankfurt a.M. 2001, 433–454, hier 437f. Haverkamp weist darauf hin, dass Blumenbergs Aufsatz mit dem Titel *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit* dem metaphorologischen Projekt, das in den *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (1960) die wohl prägnanteste Ausformulierung gefunden hat, regelrecht den Boden entzieht.

oft dann erst zum Einsatz kommen, wenn Phänomene erfasst werden sollen, über die sich der Mensch zunächst einmal keine Rechenschaft ablegen kann. Die »Welt« an sich, die »Natur«, aber eben auch der »Körper« und das »Leben« sind derart umfassende Phänomene, dass sie sich unserem Begreifen systematisch entziehen. Weil der Mensch selbst Leib ist, weil er einen Körper hat, und weil er nur im Strom des Lebens seine eigene Lebendigkeit wahrnehmen und interpretieren kann, ist es ihm kaum möglich, zu ihrer begrifflichen Gesamterfassung vorzudringen. Aus »theoretischer Verlegenheit«, wie Blumenberg meinte, bleibe ihm daher nur der Rückgriff auf Metaphern:

> Metaphorologie wäre hier kritische Reflexion, die das Uneigentliche der übertragenen Aussage aufzudecken und zum Anstoß zu machen hat. Dann aber können Metaphern, zunächst rein hypothetisch, auch *Grundbestände* der philosophischen Sprache sein, »Übertragungen«, die sich nicht ins Eigentliche, in die Logizität zurückholen lassen. Wenn sich zeigen läßt, daß es solche Übertragungen gibt, die man *absolute Metaphern* nennen müsste, dann wäre die Feststellung und Analyse ihrer begrifflich nicht ablösbaren Aussagefunktion ein essentielles Stück der Begriffsgeschichte.[319]

Erst vor diesem Hintergrund erklärt sich Blumenbergs Insistenz auf seiner Auffassung von Metaphorologie als einer streng *historischen* Analyse. Da sie nicht an der Festlegung von begrifflichen Sinngehalten interessiert ist, sondern die Wandelbarkeit von Metaphern in den Blick nimmt, bildet sie unausgesprochen ein Gegenprojekt zur philosophischen Begriffsgeschichte, wie sie von der Nachkriegsphilosophie eines Joachim Ritter (1903–1974) vorangetrieben worden war:

> Auch absolute Metaphern haben daher *Geschichte*. Sie haben Geschichte in einem radikaleren Sinn als Begriffe, denn der historische Wandel der Metapher bringt die Metakinetik geschichtlicher Sinnhorizonte und Sichtweisen selbst zum Vorschein, innerhalb derer Begriffe ihre Modifikationen erfahren.[320]

Schon die Betrachtungen zur Kunstkritik anlässlich des *Ehernen Zeitalters* und des *Höllentors* haben gezeigt, dass die Beharrungskraft von einigen zentralen Metaphern wie derjenigen der »Lebendigkeit« von Rodins Figuren gerade nicht auf einen gleichbleibenden Deutungstenor verweist. Und auch in diesem Kapitel soll nun der Gedanke weiter entfaltet werden, dass solche Metaphern des deutenden Zugriffs auf die Werke vor allem dann eine genuine Eigendynamik entwickeln konnten, wenn einzelne Diskussionsstränge der Debatte von den Autoren aufgegriffen und in neue Interpretationszusammenhänge eingespeist worden sind. »Leben« und »Bewegtheit«, wie sie von Rilke und Simmel zu regelrechten *master tropes* stilisiert worden sind, wären somit keine ontologisch festgefügten Kategorien, durch die sich die Kunstkritik und später

319 Blumenberg, Paradigmen (wie Anm. 317), 287f. Zudem weist Haverkamp darauf hin, dass Blumenbergs Metaphorologie ihr spezifisches Theorieprofil erst vor dem Hintergrund ihrer weitgehend unausgesprochen, aber dennoch deutlich kritischen Haltung zum nachkriegsdeutschen Projekt einer Begriffsgeschichte der Philosophie erlangte, wie sie von Joachim Ritter mithilfe von Hans-Georg Gadamer und Erich Rothacker vorangetrieben wurde. Haverkamp, Technik der Rhetorik (wie Anm. 318), 437f.

320 Blumenberg, Paradigmen (wie Anm. 317), 289f.

die Kunstgeschichte über Rodins Werke, ihre ästhetische Wirkmacht und ihre künstlerische Position über die Generationen hinweg verständigen konnte und die man nachträglich durch eine historische Begriffsanalyse dingfest machen könnte. Im Gegenteil scheinen sie, wenn man ihre Verwendungsweisen in den Blick nimmt, auch selbst immer wieder in Bewegung zu geraten, und zwar im Sinne eines kontinuierlichen Prozesses des Umschreibens, des inhaltlichen Anreicherns, des Neudefinierens, des De- und Rekonstextualisierens ihres jeweiligen Bedeutungsgehalts. Schon die etymologische Herkunft des Begriffs »Metapher« deutet eine solche Perspektivierung *in nuce* an. Das griechische Wort »metaphorein« heißt »übersetzen« oder »übertragen«, und zwar auch im ganz wortwörtlich zu verstehenden Sinn eines Transfers. So verkörpert sich im Begriff der »Metapher« selbst schon ein Moment der Bewegung, und zwar der Bewegung von Sprache und ihres Bezugs zur Bedeutung selbst.[321] Wenn in diesen und in den weiteren Kapiteln das Augenmerk also immer wieder auch auf den Leistungen unter anderem der Metaphorik der »Lebendigkeit« und der »Bewegtheit« liegt, so steht nicht etwa eine festgefügte Begrifflichkeit im Mittelpunkt der Betrachtung, sondern es geht gerade um die Verschiebungen, Transformationen und Neuformulierungen, die innerhalb der Metaphernbildungen selbst stattfinden – und somit auch um die theoretische Arbeit am Begriff.[322]

Rilkes Schrift über Rodin war zunächst in Richard Muthers (1860–1909) populärer Reihe *Die Kunst/Sammlung illustrierter Monographien* erschienen.[323] Man kann die Studie somit im Kontext der Bestrebungen von frankreichorientierten Kunstwissenschaftlern

321 Diesen Aspekt einer praxeologischen Dimension der Verwendung von Metaphern sowie ihre Konsequenzen für das Projekt einer historischen Metaphorologie betont auch Anselm Haverkamp: »Der terminologische Wechsel vom ›Bild‹ zur ›Metapher‹, der sich im russischen Formalismus ankündigt und im amerikanischen New Criticism durchsetzt, impliziert einen Wechsel in der Metapher, der seine eigene metaphorologische Pointe hat: An die Stelle des im Bild transportierten ›Gehalts‹ tritt die Technik des sprachlichen Transports; die Metapher als Terminus des Transports ersetzt das Bild als Metapher der ›Gestalt‹ (›Figur‹). Das entspricht der allmählichen Verlagerung des literaturwissenschaftlichen Interesses vom ontologischen Status des ›literarischen Kunstwerks‹ zur kommunikativen Funktion literarischer Texte und zur Dynamik literarischer Kommunikation.« Vgl. Anselm Haverkamp, Einleitung in die Theorie der Metapher, in: Ders (Hg.), Theorie der Metapher (Wege der Forschung, CCCLXXXIX), Darmstadt 1983, 1–27, 1f.

322 Das Verhältnis von Sprache und Denken beschreibt Blumenberg gerade nicht als eindeutig zu bestimmende Beziehung, sondern er unterscheidet historische »Sprachsituationen«, die dieses Verhältnis auch je unterschiedlich modellieren. Die Hermeneutik bspw. gehe im Ausgang der Unsagbarkeits-Topoi der Mystik davon aus, dass die Sprache nie ganz die Bedeutungsfülle des Denkens erreichen kann. Wenn sie die interpretative Arbeit also als eine unendliche Auslotung der Verstehenskontexte des Autors konzipiert, so scheine dies vor dem Hintergrund dieser historischen »Sprachsituation« durchaus gerechtfertigt. Demgegenüber herrschte laut Blumenberg seit der Epoche René Descartes und bis hin zur Phänomenologie eines Edmund Husserl der Anspruch auf die Verwendung einer möglichst exakten Sprache, die Klarheit und Deutlichkeit garantiert und bei der somit zwischen der Sprache und dem Denken im besten Fall eine Deckungsgleichheit herrscht. Doch zeigt Blumenberg darüber hinaus auch einen dritten Weg auf, der gerade für die hier versuchte Rekonstruktion besonders attraktiv erscheint: »In der modernen Sprachphilosophie scheint die Klage über das Ungenügen des Wortes gegenüber dem Anspruch des Denkens zurückgetreten zu sein gegenüber der gegenteiligen Feststellung, daß der Gedanke dem Vorgriff der Sprache nur zu folgen vermag und daß er dies in ständiger Unangemessenheit gegenüber einer nicht auslotbaren Sinntiefe tut.« Vgl. Hans Blumenberg, Sprachsituation und immanente Poetik, in: Ders., Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede, Stuttgart 2009, 137–156, 138f.

323 Vgl. Antje Büssgen, Bildende Kunst, in: Manfred Engel (Hg.), Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Darmstadt 2004, 139f.

verorten, die sich im beengenden Klima des wilhelminischen Deutschlands eines Kampfes um die Moderne verschrieben haben, wie ihn zeitgleich auch Julius Meier-Graefe (1867–1935) – nicht weniger wortgewaltig als Rilke, wenn auch im Duktus deutlich kunstkritischer als der Dichter – führte.[324] Eine solche Einordnung ist aber nur dann schlüssig, wenn man den Begriff der »Moderne« vordringlich auf die künstlerische Innovationskraft Rodins bezieht. Wie wir aber sehen werden, wird in Rilkes Rodin-Monografie die Kategorie der künstlerischen Modernität selbst zu einem im besten Sinne ›frag-würdigen‹ Konzept. Auffällig ist zudem, dass in Rilkes Monografie biografische und werksanalytische Aspekte nicht so sehr sukzessive abgehandelt werden, wie wir das bei früheren Autoren wie Arthur Symons (1865–1945) verfolgen konnten, sondern sie werden in einem kunstvollen Textgeflecht systematisch ineinander verwoben. Zudem wird in Rilkes Studie in anspruchsvoller Weise das Spannungsgefüge zwischen der Visualität der Bildhauerkunst und der Textualität des eigenen Mediums, also der Sprache bzw. der Schrift, ausgetragen. Mit Rilkes Beitrag nimmt der Diskurs über den Bildhauer und sein Werk folglich zunehmend selbstreflexive Züge an. Dabei schleicht sich gleichsam zwischen den Zeilen des Dichters eine zunehmende Verunsicherung über die Frage ein, auf welche Weise man sich Rodins scheinbar sprachenthobenen Skulpturen und Plastiken annähern könnte, wenn dem Interpreten doch kein anderes Werkzeug als seine eigene Sprache gegeben ist. Ob eine Werksdeutung also eher durch Strategien einer ›Entrhetorisierung‹ des eigenen Textes angestrebt werden sollte oder aber ob im Gegenteil die Rhetorizität des Textes einen unhintergehbaren Sachverhalt bildet, den der Dichter in seiner Auseinandersetzung mit den Bildkünsten anzuerkennen hat, ist eine Frageperspektive, die den gesamten Text über begleitet und die doch zu keiner eindeutigen Entscheidung gelangt.

Georg Simmels Aufsätze zu Rodin werden oft in einem Atemzug mit Rilkes Monografie genannt. Auch heute noch gelten sie als Dokumente einer lebensphilosophisch geprägten Rezeptionsschicht in der Beschäftigung mit dem Künstler, die vor allem in der deutschsprachigen Kultur nach der Jahrhundertwende auf fruchtbaren Boden fiel.[325] Sowohl Rilkes als auch Simmels Interpretationen spitzen die schon von Maillard und anderen Kritikern in Bezug auf Rodin entfaltete Denkfigur einer Immanenz des Lebens weiter zu. Allerdings ziehen die Autoren aus ihren Deutungen – und dies ist von der Forschung bislang kaum thematisiert worden – gegenläufige Konsequenzen. Dass es Simmel kaum gefallen haben dürfte, wenn er in der öffentlichen Wahrnehmung als Epigone Rilkes gegolten hätte, erklärt sich schon aus der Tatsache, dass der Dichter die Vorlesungen des älteren Philosophieprofessors zwischen 1898 und 1901 besucht hat.[326] Aus diesem Grund sollen vor allem Simmels Strategien einer radikalen Umschrift von Rilkes Interpretationsentwurf in seiner späteren Rodin-Deutung beleuchtet

324 Vgl. Patricia G. Berman, The Invention of History: Julius Meier-Graefe, German Modernism and the Genealogy of Genius, in: Françoise Forster-Hahn (Hg.), Imagining Modern German Culture. 1889–1910, Washington 1996, 91–105.

325 Die Lebensphilosophie, die von Denkern wie Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Wilhelm Dilthey, Henri Bergson, Simmel und anderen wesentlich geprägt wurde, spannte sich zwischen vitalistisch-biologistischen und lebensmetaphysischen Ausrichtungen auf. Vgl. Albert, Lebensphilosophie (wie Anm. 78), 143 sowie 115–125.

326 Vgl. Hans-Jürgen Schings, Die Fragen des Malte Laurids Brigge und Georg Simmel, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 76 (2002), 643–671, hier 651f.

werden. Prägend hierfür ist Simmels soziologische Theorie der Moderne, die das bei Rodin so wichtige Thema der Darstellung von Bewegung mit einer zunehmenden Dynamisierung und Ausdifferenzierung der modernen Lebenswelt in Verbindung bringt. Es ist diese Auffassung von der Moderne als einem Prozess der zunehmenden Grenzauflösung, in deren Bannkreis nun auch Rodin selbst geraten musste. Zwischen Rilkes Auffassung von Rodin und derjenigen Simmels vollzieht sich in geschichtsphilosophischer Hinsicht ein tieferer Bruch, als es manche kunsthistorische Darstellung glauben macht.

Simmels Essays zu Rodin haben in der philosophischen Forschung stets eher ein Schattendasein geführt.[327] Anders als seine soziologischen und philosophischen Hauptwerke wie vor allem die *Philosophie des Geldes* von 1900 galten seine Aufsätze zu Rodin als Zwischenprodukte einer akademisch gefärbten Kunstphilosophie auf der einen und einer eher zwanglosen Essayistik auf der anderen Seite.[328] Josef Schmoll gen. Eisenwerth hat Simmels persönliche Begegnung mit dem Bildhauer eindringlich geschildert. Auch hat er den intellektuellen Anspruch des Philosophen durchleuchtet, mit dem er die Rodin-Debatte zum Ausgangspunkt einer nachdrücklich betriebenen Diagnostik der Moderne erklären wollte. Allerdings sah er in Simmels Schlüsselkonzept des Rodinschen »Bewegungsmotivs« nicht mehr als die durch und durch zeittypische Ausformulierung einer vitalistischen Weltsicht: »Während Rilke Rodins Plastik zu Objekten seiner subjektiven Empfindungen und seiner Dichtung erhebt, wird sie bei Simmel zum Demonstrationsbeispiel seiner Lebensphilosophie und zum Illustrationsexempel seiner Deutung moderner heraklitischer Existenz.«[329] Vor allem an Schmoll gen. Eisenwerths methodischer Bewertung von Simmels Ansatz soll im Folgenden kritisch angesetzt werden. Wenn nämlich der Kunsthistoriker davon spricht, dass Rodins Werke für Simmel bloße Verbildlichungen seiner Philosophie waren, so wird damit zugleich tendenziell auch unterschlagen, inwiefern die Skulpturen und Plastiken – zumindest in den späteren Essays – einen genuin produktiven Effekt auf Simmels kunstphilosophische Reflexion auszuüben vermochten. Das Zusammenwirken von skulpturalen Kunstwerken und der Theoriebildung zur Moderne, wie sie sich im Falle Simmels in paradigmatischer Deutlichkeit beobachten lässt, wollen wir daher gerade nicht als bloß wechselseitige Bespiegelung verstehen, sondern im Gegenteil als einen Transformationsprozess, durch den sowohl das eine – die Wahrnehmung von Rodins Skulpturen und Plastiken – als auch das andere – Simmels Reflexionen über die Moderne als historischer Formation – tiefgreifenden Veränderungen unterzogen wurden.

327 Die Sekundärliteratur zu Simmel ist reich an Studien, die die verstreuten philosophischen Arbeiten des Soziologen im Sinne einer Darstellung des Gesamtwerks synthetisch analysieren. Vgl. Barbara Aulinger, Die Gesellschaft als Kunstwerk. Fiktion und Methode bei Georg Simmel (Studien zur Moderne, 7), Wien 1999. Sowie: Ute Faath, Mehr-als-Kunst. Zur Kunstphilosophie Georg Simmels (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft, 238), Würzburg 1998 (zugl. Univ.-Diss., Karlsruhe 1997). Ein Unterkapitel widmet Felicitas Dörr Simmels Rodin-Schriften im Rahmen ihrer Analyse von Simmels Kulturbegriff: Felicitas Dörr, Die Kunst als Gegenstand der Kulturanalyse im Werk Georg Simmels, Berlin 1993, 82–88.

328 Vgl. David Frisby, Fragmente der Moderne. Georg Simmel – Siegfried Kracauer – Walter Benjamin, aus dem Englischen von Adriane Rinsche, Rheda-Wiedenbrück 1989, 48f.

329 Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth, Simmel und Rodin, in: Hannes Böhringer, Hannes/Karlfried Gründer (Hg.), Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel, Frankfurt a.M. 1976, 18–38, hier 29f.

Die allgegenwärtige Denkfigur der »Bewegtheit« von Rodins Werken bildet bei Simmel nur an der Oberfläche der Texte eine Kategorie ästhetisch-künstlerischer Wertung, durch die eine klassizistische Normativität mit der neugewonnen Freiheit in der Körperdarstellung kontrastiert wird. Demgegenüber soll anhand von Simmels kontinuierlicher Arbeit an diesem Begriff, wie sie sich in den verschiedenen Essays zu Rodin über einen Zeitraum von mehreren Jahren entwickelt hat, gezeigt werden, wie sich allmählich eine neuartige Positionierung des Künstlers in Bezug auf die Moderne selbst durchsetzte: Galt Rodin anfangs noch für Simmel als heroischer Protagonist einer Überwindung der geistesgeschichtlichen Konflikte des 19. Jahrhunderts, so wird er allmählich zu einer Figur stilisiert, die selbst einer zunehmend eigendynamisch gedachten Bewegungslogik der Moderne unterworfen ist und diese allenfalls noch in skulpturale Bildwerke zu übersetzen weiß. Während Rodin also in Simmels frühestem Aufsatz von 1902 noch als eine weitgehend autarke und autonome Künstlerpersönlichkeit in Erscheinung trat, so wurde diese Auffassung in einem späten Essay von 1911 zwar nicht gänzlich eliminiert, jedoch durch eine hierzu gegenläufige Argumentationslinie konterkariert, innerhalb derer Rodin immer weniger als ein geschichtstranszendierender Bildhauer-Heros aufgefasst werden konnte. Simmel wirft damit Fragen auf, die – wenn man sie konsequent weiterdenkt – letztlich auch seine eigene Position als Interpret betreffen mussten: Wenn sich die Moderne als eine historische Epoche laut Simmel gerade dadurch auszeichnet, dass sich in ihr ein Prozess des kontinuierlichen Abstoßens auch noch von der jeweils jüngsten Vergangenheit abzeichnet, wenn dadurch alle fest geglaubten Strukturen und Gewissheiten aufgelöst werden und wenn somit auch die einst unverbrüchlich geglaubte Einheit und Autonomie des Subjekts in bewegt-bewegende Auflösung gerät, welche Rolle kommt dann dem Bildhauer zu, der als eine paradigmatische Verkörperungsfigur der Moderne gilt? Wie sollen seine historische Position, aber auch seine Handlungsmöglichkeiten charakterisiert werden? Und vor allem: Wenn es richtig ist, dass Simmel sich selbst mit Vorliebe als ein vermeintlich distanzierter Beobachter imaginierte, wo kann er sich dann noch in einer von grenzauflösender Bewegtheit geprägten Epoche verorten? Wo also können der Künstler als Produzent und der Kunstbetrachter als interpretierender Rezipient noch verortet werden, wenn alle festen Positionen und alle Substantialität an die destabilisierenden Effekte einer Moderne preisgegeben werden, die die ehedem festen Strukturen einer unerbittlichen Relativierung aller Werte übereignet?

5.2 Eine »andere Historie« der Menschheit: Rainer Maria Rilkes Monografie zu Rodin

Die jüngere Germanistik sieht in Rilkes Rodin-Schrift von 1903 eine Art Schwellentext, mit dem sich der Lyriker einer ›poetologischen‹ Selbstbefragung unterzogen hat. Erst in der Auseinandersetzung mit einer ihn tief beeindruckenden Künstlerfigur habe sich der Dichter vom Paradigma einer stark subjektivistischen Stimmungslyrik lossagen können.[330] Rilkes Selbststilisierung zu einem lernbegierigen Schüler des französischen

330 Vgl. Engel, Rilke-Handbuch (wie Anm. 323), 178.

Maître, wie sie sich auch in zahlreichen Briefen niederschlägt, ließ die Rodin-Monografie stets als Zeugnis eines künstlerischen Selbstfindungsprozesses erscheinen.[331] Die Studie galt so auch als Weiterführung eines Musters »vorbildhafte[r] Künstlerexistenzen«[332], wie man sie schon in der *Worpswede*-Monografie finden konnte. Dass Rilke das Arbeitsethos und das Einsamkeitsstreben des Bildhauers rückhaltlos bewunderte und sich selbst immer wieder zum disziplinierten Erlernen seiner Schreibkunst im Sinne einer Handwerkstätigkeit angehalten hat, zählt dabei noch heute zum festen Repertoire der Rilke-Biografik. Liest man die Rodin-Monografie als Lobhymnus auf den Bildhauer, dessen Leben und Werk als ein nachzuahmendes Vorbild für eine orientierungslose Generation vorgestellt wird, so bleiben einem weder die persönliche noch die künstlerische Abhängigkeit des noch jungen Dichter vom übermächtigen Vorbild verborgen.[333] Es ist daher nur verständlich, wenn die Literaturwissenschaft Rilkes Rodin-Buch vor allem hinsichtlich der künstlerisch-poetologischen Selbstreflexion des Dichters durchleuchtet hat. In Bezug auf die »poetologische[n] Positionsbestimmungen«[334], die Rilke implizit schon in seinem Rodin-Buch formulierte, wurde vor allem der Sachlichkeits-Gedanke hervorgehoben, den der Dichter über die Denkfigur der vielzitierten »Namenlosigkeit« von Rodins Werken thematisierte. Ähnliches gilt für Rilkes Streben nach einem »Sehen-Lernen«, das sich dadurch auszeichnen solle, dass es eine Wahrnehmungsweise anvisiert, die sich von konventionellen, kulturell kodifizierten und eingeübten Schemata loszulösen vermag. So wie Rodin die Bindung eines skulpturalen Werks an eine textgebundene Ikonografie zunehmend obsolet werden ließ, so müsse sich also auch der Dichter ein lyrisch-poetisches Sprechen erarbeiten, das die Referenzfunktion der Sprache, aber nicht weniger auch die scheinbar unhintergehbare Subjektivität des Sprechers hinter sich lässt. In diesem Zusammenhang wird meist auch Rilkes Lob der Autonomie des modernen Kunstwerks gesehen, die der Dichter an Rodins Skulpturen und Plastiken besonders bewunderte. Die ästhetische Selbstgenügsamkeit der Werke als in sich abgeschlossene »Kunst-Dinge« und ihre künstlerische Abschottung gegenüber der sie umgebenden Wirklichkeit lassen Rodins Werke für Rilke zu eindringlichen Veranschaulichungen der menschlichen Existenz werden. Vor allem im Bereich der entstehenden Bildwissenschaften hat sich das Interesse an Rilkes Schriften zur Kunst in den vergangenen Jahren zu der Frage hin verlagert, inwiefern Rilkes poetologisches Modell des »Sehen-Lernens« als Form einer impliziten Medienreflexion verstanden werden könne. Vor allem an Cézannes Gemälden erprobte Rilke bekanntermaßen ein Modell von visueller »Realisierung«, bei der der Rezeptionsvorgang als

331 So haben neuere Untersuchungen der Rodin-Monografie, wie etwa Michaela Kopps Analyse, den eigenständigen Wert der Schrift als literarisches Werk betont, das die Gattung der kunstwissenschaftlichen Monografie nur als Folie für die Schaffung einer ästhetisch-poetologischen Programmschrift benutzt. Vgl. Kopp, Rilke und Rodin (wie Anm. 315), 12ff.

332 Engel, Rilke-Handbuch (wie Anm. 323), 140.

333 Hans-Jürgen Schings sieht Rilkes Parisreise vor allem im Blick auf den Malte Laurids Brigge, aber auch in Bezug auf seine Begegnung mit Rodin als einen »Neuanfang«, bei dem »die Trias von fundamentaler Verstörung, Produktionskrise und Aufbruch im großen Stil« bestimmend sei. Vgl. Schings, Fragen (wie Anm. 326), 645.

334 Engel, Rilke-Handbuch (wie Anm. 323), 130ff.

ein temporaler Prozess wie auch als ein plötzlich eintretendes Erlebnis von ästhetischer Epiphanie geschildert wird.[335]

Angesicht der Bedeutung von Rilkes Auseinandersetzung mit Rodin für dessen eigenes Schaffen hat man jedoch den kunstwissenschaftlichen Quellen, die dem Dichter als Ausgangsbasis und als Informationshilfen gedient haben, zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Als sich Rilke nach der Auftragsvergabe am 28. Juni 1902 brieflich an Rodin wandte und den Bildhauer um Auskunft über neuere Literatur und aktuelle Ausstellungen in Deutschland bat, nannte dieser ihm, wie bereits erwähnt, die im Jahr 1899 erschienene Studie *Auguste Rodin* von Léon Maillard, die der Dichter sodann mit anhaltender Begeisterung las.[336] Wie die folgenden Seiten darstellen möchten, übernahm Rilke zwar bis zu einem gewissen Grad die Darstellungsweise von Kunstkritikern wie Geffroy, Maillard oder Camille Mauclair (1872–1945), die neben einer recht konventionellen Aufreihung von Rodins Lebensgeschichte und den künstlerischen Aspekten seines Werks auch bestrebt waren, die wechselseitige Verschränkung von biografischen und werksspezifischen Aspekten zu betonen. Darüber hinausgehend suchte er diese aber in einer Weise zu überbieten, durch die das ursprüngliche Darstellungsschema letztlich regelrecht gesprengt wurde.

Die Rodin-Monografie folgt einem dreigliedrigen Aufbau. Etwa das erste Drittel der Schrift wechselt beständig zwischen zwei Polen: Einerseits findet sich hier eine knappe Skizze der Künstlerbiografie, die aber nur wenige biografische Fakten anführt, sondern zügig in eine geradezu mythisierende Erzählung der Künstlerexistenz einmündet.[337] Andererseits entfaltet Rilke in diesem Teil kunsttheoretische und kunsthistorische Überlegungen zur Gattung der Skulptur, zu ihrer ursprünglichen Funktion und zu ihrer zeitgenössischen Bedeutung. Rodin habe im Ganzen durch sein Schaffen bewiesen, dass die Bildhauerkunst vor ihm ein »leichte[s], billige[s] und gemächliche[s] Metier«[338] gewesen sei. Ein zweiter Teil, der fast zwei Drittel der Monografie einnimmt, gibt sodann einen Überblick über das bis zum Jahr 1902 entstandene Œuvre. Auch dieser Teil geht streckenweise wieder auf biografische Momente ein, jedoch widmet er sich über weite Strecken den Aufgabenstellungen sowie den konkreten künstlerischen Lösungen in Rodins Schaffen. Dieser Abschnitt ist auch der Ort, an dem sich der Dichter mit der metatheoretischen Frage der Interpretierbarkeit von Rodins Werken in immer neuen Anläufen auseinandersetzt: Die Argumentation wird hier also zusehends von einer zusätzlichen Reflexionsebene überlagert, wodurch nachdrücklich die Frage nach der Lesbarkeit der skulpturalen Körperhaltungen und der Gebärden in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückt.[339] Rilkes kunstwissenschaftliche Betrachtungen orientieren sich weitgehend chronologisch an den Hauptwerken des Bildhauers wie

335 Vgl. Ralph Köhnen, Im Grenzverkehr der Künste. Rilke, Rodin und Cézanne, in: Thomas Eicher (Hg.), Grenzüberschreitungen um 1900. Österreichische Literatur im Übergang (Übergänge – Grenzfälle, 3), Oberhausen 2000, 193–227. Sowie: Ralph Köhnen, Sehen als Textkultur: intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne, Bielefeld 1995. Sowie: Tobias Wilke, Überschriebene Präsenzen. Rilke vor/nach Cézanne, in: Thorsten Hoffmann (Hg.), Lehrer ohne Lehre. Zur Rezeption Paul Cézannes in Künsten, Wissenschaften und Kultur (1906–2006), Freiburg i.Br. 2008, 151–168.

336 Vgl. Kopp, Rilke und Rodin (wie Anm. 315), 70f.

337 Vgl. Rilke, Rodin (wie Anm. 66), 141–153.

338 Ders., Rodin (wie Anm. 66), 155.

339 Vgl. exemplarisch: Ders., Rodin (wie Anm. 66), 160f.

dem *Ehernen Zeitalter*, dem *Höllentor*, dem *Denkmal für Balzac* und den *Bürgern von Calais*. Allerdings streifen sie auch vermeintliche Randgebiete von Rodins Schaffen, wie zum Beispiel seine Arbeit als Porträtist oder sein grafisches Werk, das sich aufgrund der offenkundigen Erotik eher an ein kleineres Publikum von Connaisseuren wandte. In den sehr knappen Schlussbetrachtungen kommt Rilke nochmals auf die lebenspragmatischen Aspekte der Existenz des Bildhauers zurück, so beispielsweise, wenn er die Tatsache, dass Rodin mehrere Ateliers zugleich besaß, in ein Lob des unnachgiebigen Arbeitsethos des Bildhauers überführt.

Will man Rilkes theoretische Arbeit am Konzept der Moderne in den Blick nehmen, so sieht man sich allerdings hinsichtlich der Rezeptionsgeschichte mit einer doppelten Herausforderung konfrontiert: Zum einen könnten der schwärmerische Ton seines Schreibstils und sein weitgehend kritikfreies Bekenntnis zu Rodin dazu verleiten, den philosophischen Gehalt seiner Reflexionen zu unterschätzen. Man wird jedoch Rilkes Überlegungen kaum gerecht, wenn man diese allein vor dem Hintergrund eines für das Fin de Siècle typischen Geniekultes liest, wie er auch im Kreis um Stefan George (1868–1933) praktiziert worden war. Zum anderen wird ein unverstellter Blick auf Rilkes kunstwissenschaftliche Ausführungen durch die einflussreiche philosophisch gefärbte Rezeptionsgeschichte des Dichters selbst verstellt. Spätestens seit Martin Heideggers (1889–1976) berühmtem Aufsatz *Wozu Dichter?* von 1946, der in dessen Aufsatz-Sammlung *Holzwege* im Jahr 1950 veröffentlicht wurde, hat das Rilke-Verständnis zumindest im deutschsprachigen Raum eine unübersehbar existenzialphilosophische Wendung genommen. Dies hat auch die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung nicht unberührt gelassen. Der Philosoph schrieb Rilkes Dichtkunst einen geradezu weltgeschichtlichen Auftrag zu. Diejenige Epoche, der gemäß Heidegger Rilke wie auch Friedrich Hölderlin (1770–1843), ein weiterer Kronzeuge seines Denkens, und schließlich der Philosoph selbst angehören, versteht er als »Weltnacht«, die sich vor allem durch eine trostlose »Dürftigkeit« auszeichnet:

> Dürftig bleibt die Zeit nicht nur, weil Gott tot ist, sondern weil die Sterblichen sogar ihr eigenes Sterbliches kaum kennen und vermögen. Noch sind die Sterblichen nicht im Eigentum ihres Wesens. Der Tod entzieht sich in das Rätselhafte. Das Geheimnis des Schmerzes bleibt verhüllt. Die Liebe ist nicht gelernt.[340]

Zumindest in ästhetischer Hinsicht habe Rilke seine Epoche von der ihr eigenen »Dürftigkeit« erlöst, indem er sich an, ja sogar *in* den »Abgrund« gewagt habe. Der Dichter (mit der Betonung auf dieser verallgemeinernden Form) gilt dem Philosophen daher als ein Sehender, der stellvertretend für eine »seinsvergessene« Menschheit die »Unverborgenheit des Seienden in seiner Weise dichterisch erfahren und ausgestanden« hat.[341] Heidegger schreibt Rilke so in jenes Projekt einer modernekritischen Destruktion der abendländischen Metaphysik ein, die der Philosoph in seinen Schriften auch selbst verfolgte. Es verwundert kaum, dass ein solcher seinsontologischer Zugriff auf den Dichter bei allem spürbaren Einfluss auch leidenschaftliche Gegenreaktionen hervorgerufen hat. Zwei Beispiele, die gegen Heideggers Vereinnahmung von Rilke gerichtet sind,

340 Martin Heidegger, Wozu Dichter?, in: Ders., Holzwege, Frankfurt a.M. 1957, 253.
341 Ders., Dichter (wie Anm. 340), 254.

seien genannt: Die Germanistin Käte Hamburger (1896–1992) hat in einer wichtigen Studie die philosophischen Aspekte von Rilkes Poetik nicht wie noch Heidegger verabsolutiert, sondern konsequent historisiert, indem sie dessen lyrische Wahrnehmungsinszenierungen mit dem phänomenologischen Verfahren Edmund Husserls (1859–1939) und insbesondere mit der sogenannten Wesensschau parallelisierte. Der Akzent der Betrachtung verschob sich so von einer Beschwörung des geschichtlichen Auftrags des Poeten hin zur Analyse der Verfahren einer (literarischen oder philosophischen) Versprachlichung des »Schauens«, durch die das Wesen der Dinge jenseits ihrer je subjektiven Aneignung gesucht wird.[342]

Während Hamburgers Interpretation bereits die sprachliche Verfasstheit von Rilkes Dichtkunst in den Mittelpunkt rückte, so setzte der Literaturwissenschaftler Paul de Man (1919–1983) noch nachdrücklicher beim Sprachcharakter von Rilkes Werken an. In de Mans Überlegungen bildet die Thematik einer unhintergehbaren Rhetorizität oder Textualität jeglichen Schreibens den eigentlichen Angelpunkt seiner Auseinandersetzung. Wie auch in zahlreichen anderen seiner Essays und Studien spitzt de Man in einer poststrukturalistischen Perspektive die Herausforderung von Rilkes Poetik an seine Leser auf das Verhältnis von gelebter Existenz und rhetorisch verfasster Sprachlichkeit zu: Wenn Rilke in seinen Gedichten existenzielle Themen zur Sprache bringt, so würde man nach de Man einen Fehlschluss begehen, wollte man diese als nachträgliche Versprachlichung einer zuvor schon erlebten Erfahrungsdimension begreifen. Im Gegenteil müsse man die Erfahrungen, wie sie dem Leser vor allem in den Gedichten eindringlich geschildert oder poetisch umschrieben werden, als Effekte eines subtilen Einsatzes von sprachlichen Mitteln, und genauer, von rhetorischen Tropen verstehen. Selbst das lyrische Ich, das man meist als Ankerpunkt, ja als eigentlichen Ursprung der Gedichte aufgefasst hat, kann laut de Man gerade nicht als eine vorgängige Instanz gelten, der es lediglich darum zu tun ist, Gefühle, Gedanken und Erlebnisse poetisch zu umschreiben. Im Gegenteil sei das lyrische Ich, wie es sich im geschriebenen Text grammatikalisch abzeichnet, nicht mehr und nicht weniger als der Effekt einer spezifischen Struktur der Sprache selbst.[343]

Auch angesichts des von Rilke immer wieder evozierten, intim-vertraulichen Verhältnisses zwischen dem Dichter und seiner Leserschaft ruft de Man zu analytischer Vorsicht auf: »Die anfängliche Verlockung, die erste Vertraulichkeit zwischen Rilke und seinen Lesern ereignet sich fast unvermeidlich als eine doppeldeutige Verbundenheit: Gemeinsam ist man vor ›des Lebens Fast-Unmöglichkeit‹ gestellt.«[344] Rilke habe sein Lesepublikum meist unbemerkt in ein »Verhältnis des Miteinander« gezwungen, das sich sodann durch seine »gemeinsame Schwäche« verbunden fühlen durfte. Aus diesem Grund habe ein Philosoph wie Heidegger das dichterische Werk unhinterfragt als

342 Vgl. Käte Hamburger, Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes, in: Dies. (Hg), Rilke in neuer Sicht, Stuttgart 1971, 83–158, hier 85ff. Vgl. mit Blick auf eine kritische Fortsetzung des Interpretationsansatzes von Hamburger, nun aber mit Blick auf Rilkes Schriften zur Kunst: Wolfgang Drost, »Erscheinung« und »Vision« in Rilkes Kunstverständnis. Die Versuchung der Phänomenologie, in: Gisela Götte/Jo-Anne Birnie Danszker (Hg.), Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit, München/New York 1996, 99–112.

343 Vgl. Paul de Man, Rilke (Tropen), in: Ders., Allegorien des Lesens, aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme, Frankfurt a.M. 1988, 52–90, hier 82.

344 Ders., Rilke (wie Anm. 343), 53.

eine »Form existentieller Rettung, die innerhalb und mit Hilfe der Dichtung stattfinden werde«, auffassen können. De Man geht es allerdings nicht primär darum, Rilkes Strategien der Selbstinszenierung mit ideologiekritischem Akzent als »Techniken der Unaufrichtigkeit«[345] zu decouvrieren. Auch will er das Pathos, das sich in zahlreichen seiner Gedichte abzeichnet, nicht mit psychoanalytischem Impetus als Folgeerscheinung einer narzisstischen Persönlichkeitsstruktur enttarnen. Dem Literaturwissenschaftler liegt dagegen daran, aufzuzeigen, »daß die Positivität der thematischen Behauptungen nicht ganz unzweideutig ist und daß Rilkes Sprache, ihren eigenen Behauptungen beinahe zum Trotz, jene in Frage stellt.«[346] Gegen die Intention von Rilkes eigenem Schreiben, aber auch gegen dessen Rezeption soll somit nicht mehr die Subjektivität des Dichters als Vorbedingung oder als eigentliches Ziel der sprachlichen Dimension der Werke unhinterfragt bleiben. Umgekehrt behauptet de Man ein Primat des Sprachlichen selbst: Die Sprache erst bringe die Subjektivität als Ursprung des lyrischen Ausdrucksgehalts hervor, und zwar als Effekt einer genuin textuellen Struktur. Vor allem die rhetorischen Tropen erscheinen in de Mans Analyse einiger Gedichte Rilkes nicht mehr als nachträgliche Einkleidungen eines wie auch immer gearteten Weltverhältnisses des lyrischen Ichs, sondern sie bilden – in der ihnen eigenen Figuralität und Rhetorizität – die Grundlage für die Hervorbringung eines poetischen Feldes, in dem der Vorschein von Subjektivität überhaupt erst generiert werden kann. Daraus ergibt sich eine zu Heideggers Analyse gegenläufige Deutungsabsicht: »Anstatt die Rhetorik des Gedichts als Instrument des Subjekts, des Objekts oder der Beziehung zwischen beiden aufzufassen, ist es vorzuziehen, die Perspektive umzukehren und diese Kategorien als solche aufzufassen, die im Dienste der Sprache stehen, die sie hervorgebracht hat.«[347] Folgt man de Mans Lesart, so zeigt sich das Funktionieren der Rhetorik beispielsweise im wirkungsvollen Einsatz des Chiasmus. Als Sprachfigur einer Überkreuzung lassen sich durch den Chiasmus die Sphären von Innen und Außen vertauschen. Dadurch aber wird zugleich auch der Glaube an eine anfänglichen Innerlichkeit des selbstbewussten Subjekts durchkreuzt: »Das Gedicht [gemeint ist *Am Rande der Nacht*], das zunächst eine Gegenüberstellung von Mensch und Natur zu sein scheint, ist eigentlich das Trugbild einer Beschreibung, in der die Struktur des beschriebenen Objekts die eines figuralen Sprachpotentials ist.«[348]

Den neuralgischen Punkt dieser Debatte bilden nicht so sehr Rilkes kunsttheoretische Überlegungen als vielmehr sein poetisches Werk. Die Selbst- und Weltverhältnisse, die das lyrische Ich evoziert, erlauben am ehesten einen interpretativen Zugriff auf die Autorfunktion. Doch zumindest spurenhaft schreiben sich die hier skizzierten methodologischen Frontstellungen auch in Rilkes kunstwissenschaftliche Schriften wie eben die Rodin-Monografie ein. Im Folgenden soll zwar keine letztgültige Entscheidung über die Frage gesucht werden, ob Rilkes Schreibkunst den Dichter nun als Protagonisten einer authentischen Innerlichkeit ausweist oder ob diese gerade der

345 Ders., Rilke (wie Anm. 343), 53.
346 Ders., Rilke (wie Anm. 343), 57.
347 Ders., Rilke (wie Anm. 343), 69.
348 Ders., Rilke (wie Anm. 343), 70. Zur Kritik des de Manschen Ansatzes, vgl. Anke Bosse, »Auch die sternische Verbindung trügt«. Aspekte der Rilke-Lektüre Paul de Mans, in: Germanistische Mitteilungen 54 (2001), 1–19.

nachträgliche Effekt von sprachlichen Figuren und Figurationen ist. Dagegen soll die Aufmerksamkeit darauf gerichtet werden, inwiefern Rilkes Rhetorik des Rühmens von Rodins künstlerischer Heroik als Verfahren einer Narrativierung und somit auch einer rhetorischen Stilisierung zu verstehen ist. Rilke erzählt in seiner Schrift über den Bildhauer also eine Geschichte der Moderne. Doch ist dies eine Moderne, die von der geläufigen Konstruktion dieser Epoche als einer Fortschrittsgeschichte in kritische Distanz tritt.

5.2.1 Jenseits von Moderne und Antimoderne?

Gleich zu Beginn seiner Studie erklärt Rilke die geläufige Auffassung, dass die Biografie eines Künstlers eine chronologische Abfolge von »Verwicklungen, […] Episoden und Einzelheiten« sei, zu einem höchst konventionellen Muster. Diesem hält er emphatisch eine Zeitvorstellung entgegen, die einen ihrer intellektuellen Gewährsmänner im Kirchenvater Augustinus (354–430) hat. Rodins eigene Kindheit, so Rilke, scheint uns zwar schon weit in die Vergangenheit entrückt zu sein. Aber dennoch wirke sie bis in das gegenwärtige Leben des Bildhauers hinein fort. So evoziert der Dichter in seiner Beschreibung der Lebenszeit des Künstlers, wie sich Erfahrungen immer weiter kulminiert haben, ohne dass sie dadurch zum Teil einer von der Gegenwart abgetrennten Vergangenheit geworden wären. Vielmehr reichern sie sich an zu »Fülle und Überfluß« in einem Leben, »in dem alles gleichzeitig ist und wach und nichts vergangen«.[349] Das Vergangene wird also nicht als eine Zeitdimension begriffen, die von jeder neuen Gegenwart sogleich wieder verabschiedet wird, so wie man es bei einem streng linearen Geschichtsmodell vermuten würde. Im Gegenteil bleibt sie in Rilkes Sicht fortdauernd präsent, wenn auch in einer bloß virtuellen Existenzform. So führt der Dichter bereits hier *in nuce* ein Zeitkonzept ein, das seine ganze Monografie prägen wird und das eine Alternative zur traditionellen Einteilung der Zeit in eine unwiederbringliche Vergangenheit, eine präsentische Gegenwart und eine vorausliegende Zukunft bietet. Eine Auslegung von Zeit als einem chronologisch gegliederten Fortschreiten wird durch ein Modell ersetzt, das an Henri Bergsons (1859–1941) Überlegungen zur Zeit als gelebter Dauer, als *durée*, erinnert. In seiner Dissertation mit dem Titel *Essai sur les données immédiates de la conscience* aus dem Jahr 1889 führte Bergson sein Modell des Erlebens einer homogenen *durée* am Beispiel der Rezeption von Musikstücken ein:

> La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs. Il n'a pas besoin, pour cela, de s'absorber tout entière dans la sensation ou l'idée qui passe, car alors, au contraire, il cesserait de durer. Il n'a pas besoin non plus d'oublier les états antérieurs: il suffit qu'en se rappelant ces états il ne les juxtapose pas à l'état actuel comme un point à un autre

349 Rilke, Rodin (wie Anm. 66), 142. Zum Zusammenhang von Rilke und Augustinus in Bezug auf die Zeitmodelle, vgl. Norbert Fischer, »Gibt es wirklich die Zeit, die zerstörende?« Nachklänge der Zeitauslegung Augustins in der Dichtung Rilkes, in: Erich Unglaub/Jörg Paulus (Hg.), Rilkes Paris 1920–1925 (Blätter der Rilke-Gesellschaft, 30), Göttingen 2010, 283–304.

> point, mais les organise avec lui, comme il arrive quand nous nous rappelons, fondues pour ainsi dire ensemble, les notes d'une mélodie.[350]

Die Gegenwart wird laut Bergson sinnerfüllt erst dann, wenn sie nicht mehr als punktueller Zeitausschnitt begriffen wird, der sich scharf von der Vergangenheit, aber auch der Zukunft absondert. Um zum Beispiel die Erfahrung des Erfassens einer Melodie zu beschreiben, würde es nicht hinreichen, die ästhetische Rezeption als reines Präsenzerleben wiederzugeben. Erst im erinnernden Rückgriff auf die Vergangenheit und im antizipierenden Vorausblicken auf die Zukunft werde Musik zu einer Erfahrungsform, die die Wahrnehmung eines momentan abgespielten Tons übersteigt. Solche Überlegungen scheinen sich nun in Rilkes Frage nach den Modi der Erzählung von biografischer Zeit widerzuspiegeln. Dadurch aber hebt er gleich zu Beginn seiner Studie dasjenige Konzept von historischer Zeit aus den Angeln, das die gängige Lesart von Rodins Modernität erst ermöglichte. Bei dieser wurde fast unhinterfragt nach dem künstlerischen Innovationsgehalt seiner Werke gesucht; die Erzählung folgte somit dem Modell der »Moderne« als einem kontinuierlich mit der Vergangenheit vollzogenen Bruch. Deshalb steht für Rilke auch nicht die Frage im Mittelpunkt, wie die Vergangenheit der Kunst durch künstlerische Neuerungen überwunden werden kann, sondern es geht ihm im Gegenteil darum, aufzuzeigen, wie die Kunst des Bildhauers die dominanten Zeitchronologien des modernen Denkens von Anbeginn unterläuft.

Wenn es zutrifft, dass sich Rilkes Zeitmodell gegen den Glauben an eine linear fortschreitende Entwicklung richtet, so lässt es sich kaum für das Projekt einer fortschrittsgläubigen Moderne vereinnahmen; doch bietet es sich ebenso wenig als Leitkonzept für eine reaktionäre Antimoderne an, in dem sich eine Sehnsucht nach der Rückkehr zu vorzivilisatorischen Zuständen ausdrückt. In Rilkes eigenwilliger Gedankenfigur einer »anderen Historie«[351] der Menschheit gerinnt ein solches alternatives Zeitkonzept zu einer verdichteten Formulierung. Sie wird von Rilke als ein Gegenentwurf zu den dominanten Zeitschemata einer fortschrittsorientierten Moderne und einer traditionsverhafteten Antimoderne entwickelt und in immer neuen Formulierungen ausgebreitet. So artikulieren sich in ihr ganz unterschiedliche Überlegungen wie etwa Rilkes Reflexionen zur Wiederentdeckung der Skulptur im späten 19. Jahrhundert, aber auch zu Rodins Umgang mit Dantes (1265–1321) *Divina Commedia* im *Höllentor*, zur Geschlechterfrage in seinen Paardarstellungen und zur Lesbarkeit der Gebärde in seinen skulpturalen Körperdarstellungen. Schon in der Einleitung inszeniert Rilke die wiedererlangte Aktualität der Skulptur und Plastik in seiner eigenen Epoche als eine Art von Medienparagone: Während sich die Text- und Bildkünste stets darauf beschränkt hätten, »Gleichnis und Schein« der Wirklichkeit zu sein, eine bloße »Täuschung« zu bleiben und also »ein schöner und geschickter Betrug«, sei der Bildhauerkunst seit dem Mittelalter eine ganz andere Aufgabe zugekommen: In ihrer »schlichten Dingwerdung«

350 Vgl. Henri Bergson, Essai sur les données immédiates de la conscience, Paris 1912, 76. Dass sich Rilke mit Bergson beschäftigte, kann durch einen Brief an Lou-Andreas Salomé aus dem Jahr 1914 nachgewiesen werden. Vgl. Engel, Rilke-Handbuch (wie Anm. 323), 162f.; sowie: François Azouvi, La gloire de Bergson. Essai sur le magistère philosophique, Paris 2007, 41–53.

351 Rilke, Rodin (wie Anm. 66), 169.

habe sie die »Sehnsüchte oder Ängste«[352] ganz unmittelbar zum Ausdruck gebracht. Mit Blick auf die apotropäische Funktion mittelalterlicher Kathedralplastik bemerkt Rilke, dass dreidimensionale Bildwerke meist aus tiefer »Not«, aus »der Angst vor den unsichtbaren Gerichten eines schweren Glaubens« geschaffen worden sind. Daher könne die Kunstform der Skulptur und Plastik nicht allein aus dem »spielerischen Versuch, neue, unerhörte Formen zu finden«[353], erklärt werden. Mit diesen Zeilen scheint Rilke Gedanken vorwegzunehmen, die nur wenige Jahre später in der noch jungen Disziplin der Kunstwissenschaft für Furore sorgen sollten: Der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer (1881–1965) unterschied in seiner im Jahr 1907 veröffentlichten Dissertation *Abstraktion und Einfühlung* in einem epochenüberspannenden Ausgriff realitätsnahe und abstrahierende Stilmodi der Kunst gemäß ihren anthropologischen Funktionen. Ein genießerisches, bisweilen fast pantheistisches Einfühlen in die Wirklichkeit, wie man es von realitätsnahen Darstellungsformen seit der Antike kannte, kontrastierte er mit einer angstbannenden Schematisierung, die von primitivistischen Kunstsprachen bis zum zeitgenössischen Expressionismus reichte.[354] Rilke wiederum diagnostiziert für seine eigene Gegenwart, dass das Bedürfnis wieder merklich angestiegen sei, die Skulptur und Plastik als Medien der Sichtbarmachung von psychologischen Konflikten zu begreifen. Für Rilke war es freilich Rodin, der sich dieser historischen Aufgabe anzunehmen wusste:

> Sie [die Bildhauerkunst] musste einer Zeit helfen können, deren Qual es war, daß fast alle ihre Konflikte im Unsichtbaren lagen. Ihre Sprache war der Körper. Und diesen Körper, wann hatte man ihn zuletzt gesehen? Schichte um Schichte hatten sich die Trachten darüber gelegt, wie ein immer erneuter Anstrich, aber unter dem Schutz dieser Krusten hatte die wachsende Seele ihn verändert, während sie atemlos an den Gesichtern arbeitete. Er war ein anderer geworden. Wenn man ihn aufdeckte, vielleicht enthielt er tausend Ausdrücke für alles Namenlose und Neue, das inzwischen entstanden war, und für jene alten Geheimnisse, die, aufgestiegen aus dem Unbewußten, wie fremde Flußgötter ihre triefenden Gesichter aus dem Rauschen des Blutes hoben.[355]

Deutlicher als in manch anderem Textabschnitt lassen sich in dieser Passage Spuren von Rilkes Nietzsche-Lektüren erkennen.[356] Mit dem Gegensatzpaar von kultureller Überformung (»Trachten«, »Anstrich«, »Krusten«) und authentischer Körperlichkeit scheint er unter der Hand Friedrich Nietzsches (1844–1900) Polarität von apollinischen und dionysischen Kunstformen aufzugreifen, wenngleich auch mit einer recht unkonventionellen Zuordnung der Medien und ihrer jeweiligen Funktionen. In seiner frühen Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* von 1872 hat Nietzsche mit Bezug auf die griechische Tragödie und auf Richard Wagner (1813–1883) der

352 Ders., Rodin (wie Anm. 66), 145.
353 Ders., Rodin (wie Anm. 66), 145.
354 Vgl. zur diskursgeschichtlichen Kontextualisierung von Worringers Schrift: Müller-Tamm, Abstraktion (wie Anm. 37), 249ff.
355 Rilke, Rodin (wie Anm. 66), 146.
356 Vgl. Erich Heller, Nietzsche und Rilke, in: Ders., Enterbter Geist. Essays über modernes Dichten und Denken, Frankfurt a.M. 1981, 175–244, hier 182ff.; vgl. zum Verhältnis von Rilke und der Lebensphilosophie: Riedel, Homo Natura (wie Anm. 242), 274ff.

Kunstform der Musik eine dionysische Funktion und Wirkung zugesprochen, die er mit der apollinischen Beschaffenheit der Skulptur kontrastierte. In der Musik, so Nietzsche, verschaffe sich eine unbändige, ursprüngliche und wahrhaftige Gewalt Ausdruck, während die Kunstform der Skulptur eine kulturelle Überformung und somit in der Formfindung auch eine Stillstellung der Vitalität zum Ausdruck bringt.[357] Seine Faszinationskraft erlange das Dionysische aus seinem Versprechen, denjenigen Schein aufzudecken, der die uns geläufige, die von uns bewohnte und akkulturierte Welt immer schon umgibt. Im Dionysischen entbirgt sich laut Nietzsche also ein Reales, das uns hinter den Vorhang des Welttheaters blicken lässt. Hier erst könne es zu einer unmittelbaren Begegnung mit einem ungefilterten, einem sozusagen noch nicht mediatisierten Sein kommen.[358] Aus poststrukturalistischer Perspektive und nicht ohne ironischen Hintersinn hat später Paul de Man den bei Nietzsche so entscheidenden Zusammenhang von Dionysik und Apollinik als eine Art Vater-Sohn-Konflikt beschrieben, der sich durch die abendländische Geschichte der Kunstformen hindurchzuziehen scheint:

> Wahrheit, Präsenz, Sein sind alle auf Dionysos' Seite, und Geschichte kann sich einzig als Geburt und Wiedergeburt eines Vaters ereignen, in dessen Abwesenheit kein Sohn je existieren könnte. Der Ausgangspunkt, Dionysos, enthält schon in sich selbst den Endpunkt, das apollinische Kunstwerk, und beherrscht den dialektischen Weg, der vom einen zum andern führt. Jeder Querschnitt durch die Diachronie der Geschichte kann nach dem jeweils stärkeren oder schwächeren Erscheinen oder Vorhandensein des Dionysos bewertet werden, er ist der ursprüngliche »Grund«, mit dessen Hilfe Entfernung oder Nähe bemessen werden kann: Sophokles wird verherrlicht, Plato und Euripides werden als halbe Verbrecher hingestellt – und das nur aufgrund ihrer größeren oder geringeren Nähe zu Dionysos.[359]

In Rilkes Erzählung einer Wiederentdeckung authentischer Körperlichkeit, die durch Rodin erst in den Blick geraten konnte, lässt sich eine zu Nietzsche vergleichbare Denkbewegung ausmachen. Zwar muss einschränkend bemerkt werden, dass bei Rilke anders als bei Nietzsche nun der Skulptur und Plastik als einem körperbildenden Medium diejenige Rolle zukommt, die einst der Musik als dem unmittelbaren Ausdrucksträger des Dionysischen zugesprochen wurde. Wenn Rilke aber Rodins skulpturale Darstellungen des menschlichen Körpers als Dokumente einer Wiederentdeckung oder Aufdeckung von authentischen Seinsformen beschreibt, bei der die jahrhundertelangen, kulturellen Überformungen der »Trachten« und »Schichten« abgetragen worden sind, so wird nachvollziehbar, wie emphatisch der Künstler hier in ein dionysisches Kunstdenken eingeschrieben wird.[360]

357 Vgl. Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, Stuttgart 1999, 19ff., URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/-3261/1 (Zugriff vom 01.01.2017).

358 Vgl. zu den Begriffen der »Kalyptik« und »Apokalyptik«: Aage A. Hansen-Löve, Eine Ästhetik der »Kalyptik«. Apollinische Motive bei Vladimir Nabokov, in: Susi Frank/Erika Greber/Igor Smirnov u.a (Hg.), Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann (Die Welt der Slaven, 13), München 2001, 534–555.

359 Paul de Man, Genese und Genealogie (Nietzsche), in: Ders., Allegorien des Lesens, aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme, Frankfurt a.M. 1988, 118–145, hier 123.

360 Vgl. Rilke, Rodin (wie Anm. 66), 146.

Man kann Rilkes Vertrauen in die Aussagekraft des Körpers auch im Kontext der vielzitierten Sprachkrise des Fin de Siècle verorten, wie es Gregor Braungart vorgeschlagen hat. Ein bedeutender Teil der literarischen Produktion der Moderne lässt sich laut Braungart als Gegenentwurf zur dominanten These von der Arbitrarität der Zeichen verstehen, wie sie im Strukturalismus und später dann mit postmodernem Akzent im Poststrukturalismus entworfen worden und schließlich zum *master trope* des genuin ›modernen‹ Denkens avanciert ist. Im Schatten jener Sprachkrise haben diverse literarische und kunstwissenschaftliche Strömungen, die um 1900 mit Namen wie Konrad Fiedler (1841–1895) oder Hugo von Hofmannsthal (1874–1929) prominent repräsentiert sind, im menschlichen Leib und in seiner Ausdruckskraft einen Garanten für eine unverbrüchliche Sinnverbürgung gesucht. Ob aber eine Rückbindung der Sinnstiftung an die leibliche Konstitution letztlich nicht doch auch wieder der Effekt einer textuellen Inszenierung ist, bleibt in der von Braungart vorgeschlagenen Perspektive offen. Hierauf wird genauer im Kapitel zu Rilkes Metareflexion seiner eigenen »Lektüre« von Rodins Werken einzugehen sein.[361]

Doch gehen wir zurück zum Argumentationsgang Rilkes. Rodins Skulpturen werden von dem Lyriker mit einem überraschend realhistorischen Akzent in den Kontext der zeitgenössischen Salonskulptur im Frankreich der Dritten Republik gerückt.[362] Die Salonskulptur, so Rilke, sei stets darum bemüht gewesen, den »Anforderungen der akademischen Schönheit, die noch immer die allein herrschende war«, zu genügen. Sie habe sich lediglich als eine Kunst »der Modelle, der Posen und der Allegorien« verstanden, mithin der »mehr oder weniger geschickten Wiederholung von einigen sanktionierten Gebärden«. Rodin aber sei es, so Rilke, mit seinem *Ehernen Zeitalter* darum zu tun gewesen, eben diesen Schemata »mit der Rücksichtslosigkeit eines großen Bekenntnisses«[363] zu widersprechen. Wie an manch anderen Stellen seiner Schrift knüpft Rilke hier spürbar an die etablierte kunstkritische Debatte an. Doch tut er dies nur, um sie im selben Zug auch wieder zu überbieten: So übersetzt er den kunstkritischen Diskurs, der der neuartigen Körperlichkeit von Rodins männlicher Aktfigur mit einem Scheitern der historischen oder konzeptuellen Einordnung begegnete, in eine historische Logik, die zwar in Ansätzen bereits von Arthur Symons skizziert worden war, die jedoch nicht mit der gleichem Emphase vorgetragen wurde. Rodins Werke sind in Rilkes Darstellung nicht mehr bloß die plastischen Realisierungen eines Bildes vom menschlichen Körper jenseits von stilistischen oder ikonografischen Vorgaben, sondern sie werden als Formen der künstlerischen Wiedergewinnung eines Gefühls von authentischer Körperlichkeit präsentiert. Dabei folgt Rilkes Erzählung auch hier einer eigenwilligen Logik des Geschichtlichen: Die gegenwärtige Zeit habe den menschlichen Körper und seine Authentizität unter einer Anhäufung von konventionell lesbaren und

361 Vgl. Georg Braungart, Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne, Tübingen 1995, 243.

362 Ruth Butler betont die Verwicklungen von Rodins Schaffen mit nationalistischen Tendenzen während der Dritten Republik: »For Rodin art and politics were of another order than that which found acceptance in official circles of the early Third Republic, but during the 1870's in France, no serious sculptor could remain outside the complicated struggle to realize a new understanding of nationalism.« Vgl. Butler, Nationalism (wie Anm. 59), 167. Sowie mit Blick auf die Situation in Deutschland: Kuhlemann/Pinet/Buley-Uribe (Hg.), Vor 100 Jahren (wie Anm. 250).

363 Rilke, Rodin (wie Anm. 66), 155.

kulturell codierten Zeichen verborgen. Erst mit Rodin sei eine Gegenbewegung ausgelöst worden, wobei sich diese allerdings in leisen Anzeichen schon vor seinem Auftritt in der Geschichte angekündigt habe. Setzt man diese Passage in den Kontext der gesamten Argumentation der Studie, so zeigt sich, dass die hier skizzierte Polarisierung von einer naturhaften Authentizität des Körpers auf der einen und einer geschichtlichen Konventionalität des Habitus auf der anderen Seite doch auch wieder unterlaufen wird. Wollte man also in dieser Schlüsselpassage die bloße Gegenüberstellung einer immer gleichen und anthropologisch fundierten Natur mit einem teleologischen Prozess der sublimierenden Kulturbildung erkennen, so würde man die Denkfigur einer doppelten geschichtlichen Bewegung in Rilkes Deutung übersehen.[364] Denn Rilke spricht nicht nur den zivilisatorischen Kräften, sondern auch und gerade der Naturseite des Menschen eine eigene Entwicklung zu und optiert somit für die Idee einer Art Naturgeschichte der Menschheit. Auch das durch Rodin ins Skulpturale übersetzte Körperbild weise also eine historische Signatur auf, insofern »das Leben ihn [den Körper] in den Händen behalten und […] an ihm gearbeitet, gehorcht und gehämmert« habe.[365]

Rilkes Entfaltung von zwei parallel laufenden Strängen der Geschichte, die sowohl im Bereich der Kultur als auch der Natur aufzufinden sind, unterläuft subtil die Auffassung von der Moderne als einer historischen Epoche mit eindeutigem Richtungsvektor. Sie wird von dem Dichter im Laufe seiner Argumentation vielfach variiert, und somit wird Rodins historische Stellung als Verwirklicher einer »anderen Historie« der Menschheit Stück für Stück gefestigt. An dieser Stelle lohnt ein rückblickender Vergleich mit Léon Maillards Deutung des *Höllentors*, der das Portal als eine zeitgemäße Aktualisierung von Dantes *Divina commedia* charakterisierte.[366] Auch Rilke hebt hervor, dass Rodins Lektüren von Dante und Charles Baudelaire (1821–1867) für die Entstehung des Werkes entscheidende Impulse gaben. Allerdings liegt seine Pointe in der von ihm sehr unterschiedlich beantworteten Frage, wie diese Lektüreerlebnisse jenseits einer Konkretisierung von motivischen Stoffkreisen in das Werk eingegangen sind. Während der Lyriker in den einleitenden Passagen noch weitgehend Maillards Ansichten folgt, beispielsweise wenn er berichtet, dass Rodin in den Erzählungen Dantes die »leidenden Leiber eines anderen Geschlechts« als »Offenbarung«[367] erlebt hat, so unterstreicht er etwas später in der Beschreibung des *Höllentors* nachdrücklich die historische Distanz, die sich zwischen den »Worten des Dichters« und der Gegenwartszeit des Bildhauers wie eine tiefe Kluft aufgetan habe. Dantes Lebenswelt gehöre nämlich, so Rilke, gänzlich »einer anderen Zeit«[368] an. Betonte Maillard noch die Überzeitlichkeit der *Göttlichen Komödie*, deren Zyklus von Leiden und Lieben die Geschichte zu transzendieren vermochte, so folgt Rilke auch hier seinem alternativen Zeitmodell. Die Vergangenheit mag zwar virtuell in der Gegenwart fortleben, doch heißt dies weder, dass sie der Macht der Zeitlichkeit nicht unterworfen wäre, noch bildet sie ein Reservoir überzeitlicher Werte oder Problemlagen, die je nach Belieben aktualisiert werden können. Die Vergangenheit, wie sie in Dantes literarischem Werk zu monumentaler Größe geronnen ist,

364 Vgl. Braungart, Leibhafter Sinn (wie Anm. 361), 245.
365 Rilke, Rodin (wie Anm. 66), 146.
366 Vgl. Maillard, Rodin (wie Anm. 233).
367 Rilke, Rodin (wie Anm. 66), 152.
368 Ders., Rodin (wie Anm. 66), 168.

ist für Rilke gerade kein unveränderliches Archiv, das jedem neuen Künstler stets zur freien Verfügung steht. Folgt man Rilkes Überlegungen, so lag die künstlerische Herausforderung für Rodin, als er den Motivkreis der *Göttlichen Komödie* aufgriff, nicht etwa darin, ein anthropologisches Modell des menschlichen Daseins in eine moderne Bildsprache zu übersetzen. Schließlich sei Rodins Bezug zur Vergangenheit von Anbeginn durch ein »Wissen von tausend anderen Gebärden« geprägt gewesen, »Gebärden des Greifens, Verlierens, Leidens und Lassen, die inzwischen entstanden waren«. Rodins Schaffen sei daher ein spürbares Bewusstsein von historischer Distanz zur Vergangenheit eingeschrieben. Diese Erkenntnis muss auf den ersten Blick umso paradoxer erscheinen, als Rilke die Vergangenheit, wie wir eingangs schon gesehen haben, gerade nicht als eine tote und absente Zeitdimension beschreibt, sondern als eine Form des virtuellen Fortlebens in der Gegenwart.[369] Rodins Werke sind für Rilke folglich exemplarische Verwirklichungen einer Auffassung vom menschlichen Leib, seiner affektiven Disposition und seiner ›Sprache‹ durch Gesten und Gebärden, die immer schon einer geschichtlichen Prägung unterworfen sind, sei dies nun im Sinne einer Naturgeschichte oder aber eines kulturellen Zivilisationsprozesses.

Rilkes Überlegungen erlangen gerade im Zusammenhang mit jüngeren Diskussionen der Wissenschaftstheorie eine erstaunliche Aktualität: Spätestens seit Bruno Latours berühmtem Essay *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie* aus dem Jahr 1995 ist die Frage nach dem Zusammenhang von Vorstellungen über die Moderne und historischen Konzepten von Zeitlichkeit wieder in den Vordergrund geraten. Der Wissenschaftshistoriker hat die Moderne eindrücklich als eine Epoche der epistemologischen Aufteilungen beschrieben: Indem man die Natur als das Andere der Kultur, als das Reich der geschichtslosen Dinge und des immer Gleichen aufgefasst hat, konnte man im selben Zug die Epoche der Moderne als das Projekt einer naturvergessenen Kulturalisierung profilieren und somit ganz der Dimension der Geschichte zuschlagen. In ihrer stummen Dinglichkeit wurde die Welt der Natur schrittweise von der Welt der Diskurse abgetrennt. Die Sphäre der Zeichenproduktion, die sich ganz in der Textualität der Schrift und der Symbole bewegt, habe es – zumindest wenn man postmodernen Theoriebildungen folgt – vermocht, Wirklichkeitssphären zu konstruieren, die auch in anscheinend vollständiger Abkopplung von der Widerständigkeit der Materialität funktionierten. Mit der Moderne ist so laut Latour eine forcierte Trennung von natürlicher und menschlicher Lebenswelt eingetreten.[370] Erst nachdem sich in der Geschichte der abendländischen Kultur die Überzeugung durchgesetzt hat, dass es einen fundamentalen Wesensunterschied zwischen Naturphänomenen auf der einen Seite und Kulturerscheinungen auf der anderen Seite, also zwischen einer geologischen, mineralogischen oder biologischen Dimension auf der einen und einer geschichtlich bestimmten und sozial strukturierten Welt auf der anderen Seite gebe, habe sich im selben Zug auch die genuin »moderne« Vorstellung von der Geschichte als ein »Pfeil der Zeit ohne Ambiguität« verfestigen können. Solche Annahmen seien aber nicht nur für einen modernen Fortschrittsglauben gängige

369 Vgl. Ders., Rodin (wie Anm. 66), 168.

370 Vgl. Bruno Latour, Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, aus dem Französischen von Gustav Roßler, Frankfurt a.M. 2008, 138.

Münze gewesen, sondern sie haben auch den Nährboden für reaktionäre und antimoderne Bestrebungen abgegeben: »Man kann vorwärtsgehen, muß dann aber mit der Vergangenheit brechen; man kann sich auch dafür entscheiden, zurückzugehen, muß dann aber mit den modernistischen Avantgarden brechen, da diese radikal mit der Vergangenheit gebrochen haben.«[371]

Für ein Verständnis von Rilkes Epochenkonstruktion können Latours Überlegungen hilfreich sein, wie ein Blick auf seine Reflexionen zu Rodins Inszenierungen des sexuellen Begehrens zeigt. Auch dieses beschreibt Rilke im Sinne jener doppelten geschichtlichen Logik, die es seiner Ansicht nach vermag, die binären Schemata der Epoche der Moderne systematisch zu durchkreuzen. Rodin habe, so Rilke, eine ursprüngliche Triebhaftigkeit des Menschen zur Darstellung bringen wollen, die »keine Verkleidungen kannte, keine Konventionen, keine Unterschiede und Stände«, sondern »nur Kampf.«[372] Dieser Gedanke klingt zunächst einmal vertraut. Von Sigmund Freud (1856–1939) bis hin zu Norbert Elias (1897–1990) wurde die Triebnatur des Menschen als das Andere der Kultur und der Sublimierung gefasst. Es galt als die dunkle Kehrseite des Menschen, deren Zügelung und Überwindung erst kulturelle Gebilde wie die Sitten, die Familie, den Staat oder die Religion hervorbrachte.[373] Jedoch unterläuft Rilke diese Gegenüberstellung im selben Zug auch wieder, wenn er der Naturseite des Menschen eine genuin eigene Entwicklung zuschreibt:

> So war aus einem Trieb eine Sehnsucht geworden, aus einer Begierde zwischen Mann und Weib ein Begehren von Mensch zu Mensch. Und so erscheint sie im Werke Rodins. Noch ist es die ewige Schlacht der Geschlechter, aber das Weib ist nicht mehr das überwältigte oder das willige Tier.[374]

Dass sich die Moderne als ein systematisches Vergessenmachen jener Mischformen von Kultur und Natur begreifen lasse, die auch Rilkes Überlegungen prägen, darauf insistiert wiederum Latour in seiner Kritik moderner und postmoderner Denkformen:

> Solange die Natur fern und beherrschbar war, glich sie noch vage dem traditionellen Pol der Verfassung, und Wissenschaft konnte noch als bloßes Zwischenglied angesehen werden, um sie zu entdecken. Die Natur schien in Reserve zu sein, transzendent, unerschöpflich, weit genug entfernt.[375]

Rilke unterläuft folglich die ›moderne‹ Trennung der Wirklichkeit in eine geschichtslose Natur und eine nur zivilisationsgeschichtliche Kultur, wenn er selbst dem *sexus* des Menschen eine eigene Historizität zuschreibt. Das Begehren zeigt sich nicht mehr in einer Sublimierung der Triebhaftigkeit hin zu kultureller Verfeinerung, sondern es entfaltet sich in einer eigendynamischen Entwicklungslogik, die parallel zum zivilisatorischen Prozess der Entstehung von »Konventionen, […] Unterschieden und Stände[n]«[376] verläuft. Natur und Kultur, Anthropologie und Geschichtlichkeit werden

371 Ders., Modern (wie Anm. 370), 93.
372 Ders., Modern (wie Anm. 370), 169.
373 Vgl. Koschorke, Körperströme (wie Anm. 49), 230.
374 Rilke, Rodin (wie Anm. 66), 169.
375 Latour, Modern (wie Anm. 370), 68.
376 Rilke, Rodin (wie Anm. 66), 169.

so gerade nicht mehr als unvereinbare Gegensatzpole aufgefasst, die einmal mehr das Drama von überzeitlicher Transzendenz und historisch bedingter Immanenz aufführen würden.

5.2.2 Lebenspathos und Todesbewusstsein

Die enge Verschränkung von Leben und Tod, von Eros und Thanatos, bildet ein durchgängiges Motiv von Rilkes Rodin-Buch.[377] Doch auch über eine motivische Ebene hinaus lenkt dieses Gegensatzpaar den Blick auf eine Schlüsselthematik für die Frage nach einer ›modernen Poetologie‹ des Skulpturalen. Ob nun das Leben im Sinne einer uranfänglichen, pulsierenden Dynamik das skulpturale Schaffen antreibt oder aber ob der Tod als das zukünftige Eintreffen eines Endpunktes erst eine temporale Struktur in die künstlerische Produktion einschreibt – dies sind Fragen, die Rilkes Überlegungen von Anbeginn begleiten und die sich immer wieder in den Vordergrund drängen. Zu einer eindeutigen Entscheidung für die eine oder die andere Variante – dies sei gleich vorausgeschickt – scheint Rilke aber gar nicht gelangen zu wollen. Eher zeigt sich eine höchst subtile Verflechtung beider Pole. Wenn es nämlich anfangs auch so scheinen mag, als ob Rilke auf der Suche nach den Anfängen des skulpturalen Schaffens sei, so wird im Verlauf der Lektüre bald schon deutlich, dass sich das Leben und der Tod seiner Ansicht nach nicht nur wechselseitig bedingen, sondern dass sie sich zugleich auch gegenseitig vergessen machen (und, so könnte man hinzufügen, vergessen machen müssen).

Bereits in den ersten Zeilen seiner Schrift führt der Dichter das Konzept der »Namenlosigkeit« von Rodins Kunst ein. Dessen kunsttheoretische Bedeutung wird im Laufe der Argumentation in immer neuen Anläufen angereichert. Zum Zeitpunkt der Publikation seiner Studie sei Rodins Œuvre, so Rilke, schon »weit über dieses Namens Klang und Rand hinausgewachsen und namenlos geworden […], wie eine Ebene namenlos ist, oder ein Meer, das nur auf der Karte einen Namen hat, in den Büchern und bei den Menschen, in Wirklichkeit aber nur Weite ist, Bewegung und Tiefe.«[378] Anfangs dient der Begriff also noch dazu, Rodins Werk jenseits der vertrauten Zuordnungen zu verorten, wie sie vor allem durch historische Epochen oder stilistische Einteilungen garantiert werden. Diesen Gestus des Lossagens von Konventionen hebt auch Georg Braungart hervorhebt:

> Und doch kann erst die Sprache des Interpreten Verbindungen ziehen, Typen bilden und vor allem Gehalte andeuten. Rilke will aber das Werk des Bildhauers gegenüber der Sprache selbständig sehen. Nicht selten ist jedoch Literarisches oder Mythisches der Anlaß einer Arbeit. Gleichwohl macht sich Rodin dann, so Rilke, von diesem Anfang völlig frei.[379]

377 Vgl. Kopp, Rilke und Rodin (wie Anm. 315), 141ff.; sowie: Riedel, Homo Natura (wie Anm. 242), 274.
378 Rilke, Rodin (wie Anm. 66), 141.
379 Braungart, Leibhafter Sinn (wie Anm. 361), 249.

Der Dichter bekundet also den Originalitätsanspruch seines eigenen Schreibens, nicht zuletzt angesichts einer Vielzahl von Texten und Interpretationsweisen über Rodin, die zu diesem Zeitpunkt bereits in der Öffentlichkeit zirkulierten. Dass dieses immer auch auf das Medium des Wortes und der Schrift angewiesen ist und dass es somit nur über immer schon eingeschränkte Zugriffsmöglichkeiten auf das Tun des Bildhauers verfügt, wird bereits durch das einleitende Zitat des italienischen Renaissance-Humanisten Pomponius Gauricus (1481/82–ca. 1530) angedeutet. Rilke zitiert nämlich als Motto eine Stelle aus dessen Traktat *De Sculptura* aus dem Jahr 1504, in der der Kunsttheoretiker die Wirkungsmittel des Schriftstellers, der sich auf Worte berufen müsse, mit derjenigen des Bildhauers kontrastiert, der durch »Taten« handeln könne.[380] Am Beispiel des *Mannes mit der gebrochenen Nase* (Abb. 9), jenem der Form nach einer Maske gleichenden Porträt eines alternden Mannes, mit dem der Bildhauer im Jahr 1865 zunächst vom Salon zurückgewiesen worden war[381], erläutert Rilke seine Auffassung von der Aufgabe des Bildhauers.

Diese frühe Plastik, deren Gesichtszüge mit dem eingedrückten Nasenbein wohl nicht ganz zufällig an diejenigen von Michelangelo (1475–1564) erinnern, wird von Rilke über eine doppelte Abgrenzung eingeführt. Zunächst einmal zeige sich in dem Werk eindrücklich Rodins rigorose Abwendung von einer (neo-)klassizistischen Ästhetik, wie sie prominent noch Johann Joachim Winckelmanns (1717–1768) *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Originalausgabe: 1764) verkündet hatte. In der Darstellung des »alternden, häßlichen Mannes, dessen gebrochene Nase den gequälten Ausdruck des Gesichts noch verstärken half«[382], war es Rodin laut Rilke offenkundig nicht darum zu tun, einem normativen, an der Antike geschulten Schönheitskanon Genüge zu leisten. Mit solchen Fragen der physiognomischen Ästhetik begnügt sich Rilke jedoch nicht, sondern er forciert seine Kritik am Winckelmannschen Ideal von skulpturalen Bildwerken, indem er das vermeintlich verzerrte Antikenbild des Altertumsforschers kritisiert. Schon in der Nike von Samothrake (ca. 190 v. Chr.), die Rilke bei seinem Besuch des Louvre eingehend bewundert hat[383], meint er eine Auffassung von der menschlichen Existenz zu erkennen, die mit Winckelmanns Forderung nach einem normativen Idealkörper im Sinne der »edlen Einfalt und stillen Größe« unvereinbar ist. Bei der Herstellung der Maske des *Mannes mit der gebrochenen Nase* habe Rodin danach gestrebt, die Einschreibungen eines bewegten Lebens in die physiognomischen Züge eines Gesichts ins Material seiner Kunst zu übersetzen. Da Rodin die »Fülle von Leben, die in diesen Zügen versammelt war«[384], sichtbar machen wollte, habe er jeglichen Forderungen nach ästhetischer Regelhaftigkeit und Normativität abschwören müssen. Das »Leben« selbst als eine gewaltsame Kraft habe dieses menschliche Wesen in seiner singulären und unwiederholbaren Erscheinungsform geformt: »Man muss sich mühsam erinnern, daß alles das auf dem Raume eines Gesichtes steht, so viel schweres, namenloses Leben

380 Vgl. ders., Leibhafter Sinn (wie Anm. 361), 140.
381 Vgl. Le Normand-Romain, Rodin (wie Anm. 41), 28.
382 Rilke, Rodin (wie Anm. 66), 155.
383 Vgl. Kopp, Rilke und Rodin (wie Anm. 315), 97.
384 Rilke, Rodin (wie Anm. 66), 155.



Abbildung 9: Auguste Rodin, *Der Mann mit der gebrochenen Nase*, 1863/1864 (Guss 1978), Bronze, Paris, Musée Rodin [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Christian Baraja].

erhebt sich aus diesem Werke.«[385] Erst in einem zweiten Schritt werden diese Überlegungen durch allgemeine Reflexionen über die menschliche Existenz erweitert:

> Es gab also keine Ruhe, nicht einmal im Tode; denn mit dem Verfall, der auch Bewegung ist, war selbst das Tote dem Leben noch untergeordnet. Es gab nur Bewegung in der Natur; und eine Kunst, die eine gewissenhafte und gläubige Auslegung des Lebens geben wollte, durfte nicht jene Ruhe, die es nirgends gab, zu ihrem Ideale machen.[386]

Verfalls- und Verwesungsprozesse, die in einer traditionellen Ikonografie fast ausschließlich als melancholisches *memento mori* ihren Einsatz finden, dienen Rilke dagegen als anschauliches Beispiel für die Vorherrschaft des Lebens über den Tod. Rodins Skulpturen und Plastiken avancieren so zu Kunstwerken, in denen sich das »Leben« als eine quasi-transzendentale Grundbedingung des menschlichen Daseins emphatisch kundtut.[387] Der Gedanke an den Tod dagegen, der eine unumgängliche Schwelle oder

385 Ders., Rodin (wie Anm. 66), 156.
386 Ders., Rodin (wie Anm. 66), 157.
387 Vgl. zur Vorstellung des Lebens als »Quasi-Transzendentalie« der Moderne auch Foucault: »Die Historizität ist also jetzt (seit dem 19. Jahrhundert) in die Natur oder vielmehr in das Lebendige eingedrungen. Sie ist darin aber mehr als eine wahrscheinliche Form der Abfolge. Sie bildet gewissermaßen eine fundamentale Seinsweise. Zweifellos existiert in der Epoche Cuviers noch keine Geschichte des Lebendigen wie die, die der Evolutionismus beschreiben wird. Aber das Lebendige wird von Anfang an mit den Bedingungen gedacht, die ihm eine Geschichte zu haben gestatten.« Foucault, Ordnung (wie Anm. 115), 337.

Grenze des Lebens markiert, spielt zumindest in diesen poetischen Evokationen von vitalistischem Lebenspathos eine untergeordnete Rolle, ja er scheint von Rilke regelrecht verdrängt zu werden.

Einen umso markanteren Auftritt hat der Tod dagegen gleich zu Beginn der Monografie, und zwar in der knappen, aber vielsagenden Skizze von Rodins Biografie. Von seinen Vorgängern hebt sich Rilkes Schilderung des Lebenslaufs von Rodin deutlich ab, nicht nur weil sie weitgehend von biografischer Detailgenauigkeit absieht, sondern auch, weil sie das Leben des Bildhauers von Anbeginn nachdrücklich im Sinne von tradierten Topoi des Künstlertums in hohem Maße stilisiert. Zu Recht weist die Literaturwissenschaftlerin Michaela Kopp auf das von Rilke bemühte Stereotyp der unumgänglichen Einsamkeit des Künstlers hin, das sich von Leon Battista Albertis (1404–1472) Darstellungen der idealen Bedingungen des Schaffens über die romantischen Selbststilisierungen eines Georg Friedrich Kersting (1785–1847) und Caspar David Friedrich (1774–1840) bis zu Nietzsches Zarathustra (entstanden ab 1883) durchhält.[388] Ebenso werden Rodins Geduld und seine Durchhaltefähigkeit im mühevollen Erlernen des Bildhauerhandwerks als erforderliche Charakterzüge für ein vorbildhaftes Künstlerdasein angeführt.[389] Rilkes Darstellung von Rodins Leben scheint so zunächst einmal eine Idealprojektion der Künstlerexistenz zu sein, die sich primär aus seiner eigenen Suche nach einer Identität als Dichter erklären ließe.[390] Dennoch lohnt es, die in diesen Schilderungen eingelassene Zeitproblematik genauer zu betrachten. Wenn Rilke nämlich Rodins Hartnäckigkeit, seine Fähigkeit zum geduldigen Warten und zum genauen Erlernen seiner Kunst vor dem Hintergrund der entbehrungsreichen Jugendjahre in der Manufaktur von Sèvres und in der Abgeschiedenheit Brüssels beschreibt, so hebt der Schriftsteller eindringlich das quälende Wissen des Bildhauers hervor, dass auch dessen eigener Lebensweg von unumgänglichen Kontingenzfaktoren geprägt ist, zu deren wirkmächtigsten wohl der Tod und, im ungünstigsten Fall, ein allzu früher Tod zählen. Dass der je individuelle Werdegang eines Menschen weder das Resultat notwendiger Kausalitäten noch das Ergebnis völlig willkürlicher Zufälle ist, dies ist nun an sich freilich noch kein besonders origineller Gedanken. Aber doch kann Rilkes Narration der biografischen Begebenheiten in Rodins Leben als subtiler Kommentar zu demjenigen historischen Zeitmodell angesehen werden, das wir bereits im vorangegangenen Abschnitt näher betrachtet haben. Emphatisch schildert Rilke aus der Retrospektive die psychische Verfasstheit des jungen Künstlers zu demjenigen Zeitpunkt, als seine späterhin fulminante Karriere noch nicht angefangen hatte. Die täglichen Sorgen des Bildhauers und die existentielle Ungewissheit, ob dieser seine geplanten Ziele überhaupt je wird verwirklichen können, werden dabei eindringlich umschrieben. Der Bildhauer, so Rilke, habe seine historische Aufgabe als Künstler wohl schon früh geahnt. Umso bedrückender habe es sich für ihn aber anfühlen müssen, dass es ihm zu diesem Zeitpunkt weder seine Lebensumstände noch seine handwerklichen Fähigkeiten erlaubt haben, sich dieser Aufgabe auch erfolgreich zu stellen:

388 Vgl. Kopp, Rilke und Rodin (wie Anm. 315), 103ff.
389 Vgl. Rilke, Rodin (wie Anm. 66), 147ff.
390 Vgl. Kopp, Rilke und Rodin (wie Anm. 315), 35ff.

> Aber dieser junge Mensch, der in der Manufaktur von Sêvres seinen Verdienst hatte, war ein Träumer, dem der Traum in die Hände stieg, und er begann gleich mit seiner Verwirklichung. Er fühlte, wo man anfangen mußte; eine Ruhe, die in ihm war, zeigte ihm den weisen Weg. […] Und in der Tat, es ist eine dunkle Geduld in Rodin, die ihn beinahe namenlos macht, eine stille, überlegende Langmut, etwas von der großen Geduld und Güte der Natur, die mit einem Nichts beginnt, um still und ernst den weiten Weg zum Überfluß zu gehen.[391]

Deshalb habe Rodin, so Rilke, seine Kräfte mit einem gewissen Pragmatismus zunächst einmal nicht auf »große Ideen« gerichtet, sondern auf die »kleine gewissenhafte Verwirklichung, auf das Erreichbare«. Wenn Rilke die »Ungeduld der Werdenden« hervorhebt, wenn er auf die »Furcht des frühen Todes« und die »Drohung der täglichen Not« zu sprechen kommt, die in dem Bildhauer einen »stillen, aufrechten Widerstand«[392] hervorgerufen haben, so lässt sich erkennen, wie er die Gedankenfigur einer unabwendbaren Vorwegnahme des Todes im Leben systematisch entfaltet. Denn erst das Wissen um die stets drohende Möglichkeit eines biografischen Scheiterns an der selbstgestellten Lebensaufgabe durch widrige Umstände oder aber durch einen allzu frühen Tod lässt den Künstler auch wirklich zur Tat schreiten. Rodins Schaffen wird so in die Dialektik einer doppelten Zeitperspektivik eingespannt: Während sich dieses einerseits ganz der Gegenwart und den sich darin eröffnenden Handlungsmöglichkeiten verpflichtet weiß, wird es von Rilke andererseits stets schon im Horizont einer vorweggenommenen Zukunft beschrieben. Erst als ein vollendeter ›Lebenstext‹, mithin als eine niedergeschriebene ›Biografie‹, wird es im Rückblick – so die Konsequenz aus Rilkes Darstellung – zur Lesbarkeit gelangen. In der jeweils gelebten Gegenwart allerdings muss ein solcher ›Lebenstext‹ latent bleiben.[393] Während Rilke also im Blick auf die Skulpturen und Plastiken das »Leben« zum Souverän über das künstlerische Schaffen erklärt, hebt er im Gegenzug bei seinen Reflexionen über die Künstlerexistenz den Tod und das Wissen um dessen künftiges Eintreten in den Stand eines grundlegenden Prinzips.

Zumindest implizit formuliert Rilke mit diesen Zeilen Gedanken, die in den 1960er-Jahren von dem Philosophen Vladimir Jankélévitch (1903–1985) in einer eindringlichen Analyse der Bedeutung des Todesereignisses für das Leben entfaltet worden sind. Jankélévitch richtete seine Aufmerksamkeit auf das anthropologische Skandalon des Todes, das für den Philosophen darin bestand, dass dieser stets nur als der je Eigene erfahren werden kann und dass er sich gerade deshalb unserer Erfahrbarkeit konstitutiv entzieht. Mit einer auf den ersten Blick paradoxal anmutenden Formulierung charakterisierte Jankélévitch die aporetische Funktion des Todes für unser Leben als ein *organon-obstaculum*, also als ein Werkzeug und ein Hindernis zugleich. Der Tod bilde zum einen ein unaufhebbares Hindernis für alles menschliche Tun und Handeln, insofern er

391 Rilke, Rodin (wie Anm. 66), 147f.

392 Ders., Rodin (wie Anm. 66), 151f.

393 Vgl. auch Monika Ficks Überlegungen: »›Sein‹ bedeutet Rilke ›weltisches Dasein‹, die unbedingte Realität des – wie auch immer begriffenen – ›Hiesigen‹. Die Spannung zwischen dem unerschöpflichen ›Leben‹ und der Form, in der es sich verkörpert, sahen wir im Organismus-Gedanken zum Ausgleich gelangen, durch den die Individualität als ebenso ursprünglich ausgewiesen wird wie das Prinzip des Lebens selbst.« Vgl. Fick, Sinnenwelt (wie Anm. 289), 195.

jegliche Lebensäußerung immer schon in die zeitliche Begrenztheit des eigenen Lebens einrückt. Zugleich aber sei es letztlich genau dieses Wissen um den eigenen Tod, durch das dieser auch in einer konstitutiven Weise zu einem Werkzeug des Lebens werde:

> C'est surtout dans un sens temporal que la mort est l'organe-obstacle de la vie. La mort dessine la limite sans épaisseur, sur laquelle coïncident la négativité de l'obstacle et la positivité de l'organe; la ligne-frontière de la mort scelle, dans le temps, la finitude de la vie humaine: car il est dit que la durée impartie à l'être vivant sera borne enter les limites d'un laps de temps détermine.[394]

Rilkes Rede von der »Naturkraft« Rodins, die aus einflussgeschichtlicher Sicht auf Georges Rodenbach (1855–1898) zurückgeht, ist vor dem Hintergrund dieser Gedankenfigur nur vordergründig im Sinne einer Selbstermächtigungsgeste des Künstlers zu lesen, dessen Schaffensdrang sich aus einer überschäumenden Imagination und aus einem Überschuss an körperlicher Kraft erklären ließe. Vielmehr wird selbst die Rodinsche »Naturkraft« in einen systematischen Bezug zum Wissen des modernen Subjekts um seine eigene Endlichkeit gestellt: Die biografische Schilderung spannt Rodins künstlerische Karriere so im Horizont eines dialektischen Wechselspiels von angespanntem Ausharren auf mögliche Optionen und einem entschiedenen Handeln im günstigen Augenblick, mithin von Zögern und Agieren ein.[395] Dem schließlich doch noch erfolgten künstlerischen Durchbruch, um den der Dichter beim Schreiben seiner Monografie freilich stets wusste, wird so konsequent jeglicher Anschein von historischer Notwendigkeit entzogen. Dies ist umso signifikanter, als es doch gerade jener Glaube an eine unidirektionale historische Logik der modernen Kunst und seiner Hauptprotagonisten, und somit auch der Glaube an eine hegelianisch konzipierte »Entwicklungsgeschichte« war, der zahlreiche Künstlerbiografien zu Rodin unter dem Banner eines »Kampfes um die Moderne« zu strukturieren erlaubte. In Rilkes Darstellung dagegen erscheinen Rodins Erfolge weder als bloß zufällige Ereignisse noch als glückliche Fügungen, und sie werden auch nicht als bloße Nebenschauplätze einer unumgänglichen geschichtlichen Entwicklung verbucht. War das Thema der Endlichkeit des Menschen und der damit einhergehenden Konsequenzen für die Handlungsspielräume des modernen Subjekts in den kunstkritischen Kommentaren zum *Höllentor*, so zum Beispiel in der Deutung von Anatole France (1844–1924), noch ganz für die Interpretation des Werkes selbst reserviert, so wandert diese Denkform spätestens mit Rilkes Schrift auch in die Inszenierung – und zweifelsohne auch Mythologisierung – von Rodins eigener Biografie ein. Auch Rilke arbeitet also mit erstaunlicher Konsequenz an der Auflösung der Grenze zwischen der Realität des Künstlersubjekts und der Fiktionalität seiner Figurenwelten.

Wenn man sich der damit zusammenhängenden Frage zuwenden möchte, wie Rilke den Bezug von Künstler und Werk konkret ausgestaltet, so scheint eine etwas

394 Vladimir Jankélévitch, La Mort, Paris 2010, 118f. Mit Blick auf eine literaturwissenschaftliche Verwendung dieser Gedankenfigur, vgl. Hansen-Löve, Diskursapokalypsen (wie Anm. 259), 183–250.

395 Dieser Nexus zwischen der Kontingenz und dem (Nicht-)Handeln ist in der jüngeren kulturwissenschaftlichen Debatte in stringenter Weise von Joseph Vogl untersucht worden. Vogl beschreibt dies über die Denkfigur des »Zauderns« als Form einer Loskopplung des Handelns aus kausallogischen Bezügen und somit auch als Eröffnung eines Raumes der Potentialität. Vgl. Joseph Vogl, Über das Zaudern, Zürich 2007.



Abbildung 10: Auguste Rodin, *Die Bürger von Calais*, 1889 (Guss von 1926), Bronze, Paris, Musée Rodin [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Jean de Calan].

eingehendere Analyse jener Passage lohnend, in der der Dichter Rodins *Bürger von Calais* (Abb. 10) einer Betrachtung unterzieht. In der Forschungsliteratur wurde dieser Passage meist deshalb besondere Aufmerksamkeit zuteil, weil Rilke darin seine Überlegungen zur Bedeutung der Gebärde darlegt.[396] Dennoch sind diese Zeilen auch aus einem anderen Blickwinkel aussagekräftig. Der Schriftsteller führt die Geschichte der berühmten Denkmalsplastik über eine Schilderung der historischen Geschehnisse ein, wie sie in der Chronik des Jean Froissart (1337–1405) zu lesen sind.[397]

Durch welche künstlerischen Strategien Rodin jene historischen Geschehnisse aus der Zeit des Hundertjährigen Krieges zwischen England und Frankreich (1337–1453) für seine Zeit aktualisiert hat, weckt jedoch kaum Rilkes tieferes Interesse. Seine Aufmerksamkeit richtet sich dagegen primär auf das Verfahren der historischen Einfühlung, durch das sich der Bildhauer die historische Vorlage erst anzueignen vermochte: »Er sah, wie diese Männer ihren Gang begannen; er fühlte, wie in jedem noch einmal das ganze Leben war, das er gehabt hatte, wie jeder, beladen mit seiner Vergangenheit, dastand, bereit, sie hinauszutragen aus der alten Stadt.«[398] Wenn Rilke sodann Rodins psychologische Durchdringung der einzelnen Figuren beschreibt, die im Bewusstsein um den bevorstehenden Tod ihren letzten Gang antreten, so zollt er insbesondere den

396 Vgl. Kopp, Rilke und Rodin (wie Anm. 315), 154ff.
397 Vgl. Antoinette Le Normand-Romain/Annette Haudiquet, Les Bourgeois de Calais, Paris 2001, 10ff.
398 Rilke, Rodin (wie Anm. 66), 189.

individuellen Reaktionen der einzelnen Protagonisten besondere Aufmerksamkeit. Die Unterschiedlichkeit ihrer psychologischen Verfasstheiten wird dabei auf das je erreichte Lebensalter der einzelnen Figuren bezogen: Das Spektrum der dargestellten Gefühlslagen reicht von einem »Ausdruck von Müdigkeit« bei dem alten Mann über den »Trotze« des Schlüsselträgers, in dem »Leben noch für viele Jahre« gewesen wäre und bei dem alles »in die plötzliche letzte Stunde gedrängt« scheint, bis hin zur »Entschlossenheit« und »Ergebung« der beiden Brüder. So beschreibt Rilke in einer berühmt gewordenen Passage die Gebärde des jungen Mannes metaphorisch als eine Geste der Lossagung vom eigenen Leben:

> Es ist ein Abschied von allem Ungewissen, von einem Glück, das noch nicht war, von einem Leid, das nun umsonst warten wird, von Menschen, die irgendwo leben und denen man vielleicht einmal begegnet wäre, von allen Möglichkeiten aus Morgen und Übermorgen, und auch von jenem Tod, den man sich fern dachte, milde und still, und am Ende einer langen, langen Zeit. Diese Gestalt […] könnte ein Denkmal sein für alle Jungverstorbenen.[399]

Die individuelle Bewertung des bevorstehenden tragischen Ereignisses erfolgt also aufgrund der spezifischen biografischen Situation, in der sich die Figur jeweils mit Blick auf ihre vermutlich verbleibende Lebenszeit befindet. Rilkes literarische Umschreibung der psychologischen Zustände wie auch der Beweggründe der einzelnen Figuren lässt diese somit zu Allegorien der Lebensalter werden, die jedoch nicht abstrakt für kulturelle Symbolgehalte einstehen, sondern diese in einem emphatischen Sinne »verkörpern«. Dem aufmerksamen Leser wird es nicht schwerfallen, von hier aus die Brücke zurück zum Anfang des Textes zu schlagen, in dem Rilke von den frühen Jahren Rodins und von seiner Furcht vor einem frühen Tod berichtete. Wenn es also auf den ersten Blick so scheinen mag, dass Rilkes Monografie in konventioneller Weise zunächst das Leben des Künstlers und sodann die Stationen der Werksgenese ausfaltet, so zeigt sich, dass der Dichter dieser Reihenfolge im Nachgang der erfolgten Lektüre eine unerwartete Pointe abzugewinnen weiß: Erst nach und nach, also im Verlauf der Lektüre, erweisen sich die biografischen Gegebenheiten des Künstlerlebens als Vorwegnahmen derjenigen Themen, Motive und Strukturen, um die Rodins Werke selbst vielfach kreisen. Die schon in den vorangehenden Kapiteln beobachtete Tendenz zur literarischen Überformung von Rodins Leben, aber auch von seinem Werk, scheint bei Rilke also so weit vorangeschritten zu sein, dass die Biografie nicht mehr bloß das realhistorische Fundament ist, vor dessen Hintergrund das künstlerische Schaffen entfaltet wird. Vielmehr setzt Rilkes Narration Leben und Werk in ein quasi-typologisches Bezugssystem, bei dem der Lebenstext des Bildhauers zum *sensus allegoricus* seines skulptural-plastischen Œuvres wird. Zwar hatte Rilke dem Medium seiner Reflexionen, mithin der diskursiv argumentierenden, sich in der Zeit entfaltenden Schrift schon auf den ersten Seiten seiner Studie im Namen einer wortlosen »Namenlosigkeit« von Rodins Werken eine Absage erteilt. Allerdings kann er trotz dieser Emphase auf einem sprachenthobenen Lebenspathos nicht auf ihre Kehrseite, also auf die Versprachlichung bzw. Verschriftlichung von Rodins Leben und Werk, verzichten.

399 Ders., Rodin (wie Anm. 66), 191.

Je emphatischer Rodin dem Medium des Textes die Kompetenz entzieht, zum wesenhaften Kern des bildhauerischen Œuvres vorzudringen, desto nachdrücklicher schlägt seine eigene Schreibpraxis für die dramaturgische Inszenierung von Leben und Werk aus den medialen Bedingungen der Schrift doch auch wieder Kapital. Denn erst die Temporalität der Lektüre wie auch die konstitutive Nachträglichkeit der Schrift gegenüber dem »Leben« ermöglichen es, die von Rodin realisierten Skulpturen und Plastiken als typologisch zu lesende Erfüllungsmomente einer Lebensgeschichte zu erkennen, die aus der Retrospektive in kaum überbietbarer Weise der Werksgenese eine strukturelle Folgerichtigkeit einschreibt. Trotz seiner Tendenz zur mythisierenden Stilisierung vermeidet Rilke es stets, die Entstehung von Rodins Œuvre durch die individuellen Kompetenzen des Bildhauers erklärend zu begründen: Die Erzählung der Biografie wird somit entschieden von der Erkenntnis geleitet, dass das Erreichen eines Lebensziels stets auch von Momenten der Kontingenz durchzogen bleibt, und dass diese Kontingenz erst im Verlauf der Zeit eingehegt werden kann, nämlich durch das allmähliche Anwachsen des Œuvres, durch das Vermehren der öffentlichen Reputation und schließlich durch die Niederschrift des Künstlerlebens durch Rilke selbst. Dem Dichter gelingt so eine Form der Metareflexion seines eigenen Tuns als Kunstliterat, die seine Vorgänger in ihren Deutungsentwürfen noch nicht erreichen haben: Im Sinne einer performativen Selbsteinsetzung markiert der Lyriker den eigenen Ort seines Schreibens über Rodin und legitimiert diesen hierdurch im selben Zug. Schon die schiere Existenz der Monografie selbst, die von Rilke über den Bildhauer geschrieben worden ist, bekundet und beweist somit die Erfüllung derjenigen Hoffnungen, die den Protagonisten seiner Erzählung in jungen Jahren umgetrieben hat. Rilkes Narrativierung von Rodins Leben und Werk führt so aber umgekehrt auch vor, dass ein Leben, das ungeschrieben bleibt, und dass ein Œuvre, das keinen Interpreten findet, in einem Zustand der Latenz gefangen bleibt. Dabei spielt er subtil mit dem literarischen Effekt einer sich in der Zeit entfaltenden Lektüreerfahrung, zu deren wesentlichen Eigenschaften das Moment der Rekursivität zählt. Denn das kontinuierliche Anwachsen des Wissens, das im Prozess des Lesens unweigerlich eintritt, wirkt selbst auch in jedem Moment wieder auf das bereits Gelesene zurück und formt es dabei zugleich um. Der Literaturwissenschaftler Albrecht Koschorke sieht in diesem Effekt von Rekursivität ein entscheidendes Moment von sogenannten Gründungserzählungen, also Erzählungen, die von Anfängen und Ursprüngen erzählen – so wie es Rilke ja auch für den Beginn der ›modernen‹ Skulptur leistet:

> Anfangsgeschichten sind insofern nicht nur einfache Rückblenden in die Vorgeschichte der eigenen Zeit, sondern greifen *retroaktiv* in den Bestand dessen ein, was sich Denken und Handeln in der Gegenwart als geschichtliches Apriori zugrunde legen. Auch hier hat man es also weniger mit linearen Zeitverhältnissen als mit Rückkopplungen zwischen dem Anfang und dem, was aus ihm hervorgeht, zu tun. Dabei entsteht innerhalb der narrativen Ordnung eine zirkuläre Kausalität, die nicht mit herkömmlichen Syllogismen zu fassen ist: Die (historische) Ursache wirkt auf die (gegenwärtige) Folge, aber umgekehrt leitet sich aus der Folge eine rückwirkend veränderte Definition der Ursache ab.[400]

400 Albrecht Koschorke, Zur Logik kultureller Gründungserzählungen, in: Zeitschrift für Ideengeschichte I/2 (2007), 5–12, hier 10f.

Erst aus dem nachträglichen Wissen einer bereits erfolgten Lektüre des Gesamttextes wird für den Leser erkennbar, dass zumindest in Rilkes Deutung der biografischen Entwicklung und der Kunstwerke selbst eine Instanz vorausgeht, die die Biografie erst ermöglicht und um dessen Sichtbarmachung das skulpturale Œuvre ringt: Das Leben, das stets nur in seiner Dialektik mit dem Tod gedacht werden kann, stiftet in Rilkes Darstellung zwischen der Faktizität der Künstlerbiografie und der Fiktionalität der Kunst diejenigen Bande, die in den kunstkritischen Kommentaren zum *Höllentor* nur metaphorisch, etwa in den Reflexionen Maillards zum Verhältnis des *Denkers* zum restlichen Geschehen, formuliert werden konnten.

Diente die »Namenlosigkeit« der Werke Rodins noch als eine Chiffre für ihre konstitutive Sprachferne und als das Signum einer immer schon bewegten und den Betrachterblick animierenden Lebendigkeit, die sich der Erstarrung in diskursiven Kategorien zu entziehen vermag, so bringt Rilkes Reflexion über den Tod eine hierzu gegenläufige Denkfigur zum Vorschein: Entgegen den eigenen Bekundungen des Dichters ist das »Leben« nun gerade nicht mehr in einem Jenseits der Texte, der Schrift und der Diskursivität zu verorten, sondern es kann umgekehrt selbst als ein Effekt der unhintergehbaren Rhetorizität des Textes begriffen werden. Rodins Biografie, die in Rilkes Inszenierung als Lebenstext erst rückblickend lesbar wird, zeigt sich so in einer konstitutiven Weise auf die Schrift, auf die Materialität der Zeichen, auf die Temporalisierung und auf den Tod angewiesen.[401]

5.2.3 Körpersprache und Selbstausdruck

Rilkes Überlegungen zur Gebärde bei Rodin zielen auf einen neuralgischen Punkt seiner Deutungsarbeit, zeigen sich doch in diesem Fragehorizont die Herausforderung einer nicht mehr selbstverständlichen ›Lesbarkeit‹ von modernen Skulpturen und Plastiken besonders eindringlich. Wir haben bereits gesehen, dass Rilke in seiner Rodin-Monografie die allzu vereinfachenden Gegensatzoptionen von Natur und Kultur, Präsenz und Absenz, Leben und Tod, Ausdruck und Projektion ablehnt und sie zugleich durch Denkformen ersetzt, durch die jene Polaritäten in spannungsvolle Konstellationen einer wechselseitigen Bedingtheit gebracht werden. Ganz ähnlich begreift er auch die Gesten und Gebärden, wie sie jede einzelne von Rodins Skulpturen und Plastiken vollführt, weder als rein naturhafte und somit auch geschichtsenthobene Formen des menschlichen Selbstausdrucks, noch sieht er darin eine Form von Zeichenkommunikation, die schlichtweg auf konventionalisierten Codes und symbolischen Abmachungen beruht. Vielmehr nimmt Rilke – zumindest in seinen theoretischen Reflexionen – an, dass auch die Sprache der Gebärden erst im Horizont jener von ihm immer wieder evozierten »anderen Historie« der Menschheit Sinn ergibt, dass auch sie also eine eigene Geschichtlichkeit aufweist:

> Er [Rodin] fand die Gebärden der Urgötter, die Schönheit und Geschmeidigkeit der Tiere, den Taumel alter Tänze und die Bewegungen vergessener Gottesdienste

401 Vgl. zum Verhältnis (und den Paradoxien) von Autobiographie und Textualität: Manfred Schneider, Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert, München 1986.

> seltsam verbunden mit den neuen Gebärden, die entstanden waren in der langen Zeit, während welcher die Kunst abgewendet war und allen diesen Offenbarungen blind. Diese neuen Gebärden waren ihm besonders interessant. Sie waren ungeduldig.[402]

In der Literatur zu Rilke ist diese Passage bisweilen so gedeutet worden, als habe der Dichter in Rodins Werken eine Art Syntheseleistung gesehen, durch die eine anthropologisch fundierte Körpersprache mit den Anforderungen einer modernen Ästhetik vermittelt worden ist. So kommt beispielsweise Georg Braungart zu dem Schluss, dass »[d]ie Gegenwart, […] einerseits durch das Neue, andererseits aber auch durch die Wiederkehr des ganz Alten gekennzeichnet [ist]. Die Sprache des Körpers soll beidem gerecht werden, dem noch nie Dagewesenen und dem Archaischen.«[403] Braungart rückt Rilkes These von der Ausdruckshaftigkeit der Körpersprache in den historischen Zeitkontext der Sprachkrise des Fin de Siècle, in der, so der Literaturwissenschaftler, der menschliche Leib und sein Ausdrucksvermögen als Flucht- und Ankerpunkte verstanden wurden, um den tiefen Verunsicherungen jener Epoche entgegenzutreten, die sich angesichts der Frage gestellt haben, ob die diskursiv organisierte Sprache überhaupt fähig sei, die Lebenserscheinungen in ihrer ganzen Fülle fassbar zu machen. Der fühlende, pulsierende Leib wurde zum ganz Anderen der Sprachverwendung stilisiert; er schien nunmehr wie eine vertrauensstiftende »Heterotopie« (Michel Foucault) in einer entzauberten Welt der leeren und mechanisierten Zeichenproduktionen. Wenn Einfühlungstheoretiker wie Johannes Volkelt (1848–1930) oder Theodor Lipps (1841–1914) in der leiblichen Verfasstheit des menschlichen Körpers den Garanten für eine Überwindung der spätestens seit Immanuel Kant (1724–1804) unüberwindbar scheinenden Subjekt-Objekt-Spaltung erblickten, und wenn Hugo von Hofmannsthals *Lord Chandos* (1902) in seinem berühmten Brief die Unfähigkeit der Worte beklagte, mit ihnen seine eigenen, körperlich-psychischen Wahrnehmungserlebnisse kommunizierbar zu machen, so haben solche Reflexionen die entstandene Kluft zwischen Sprache und Körper, zwischen Zeichenskepsis und Leibvertrauen nach Braungart nur noch weiter vertieft.[404]

Wenn nun Braungart Rilkes Deutung der Gebärden als doppeltes Zugeständnis sowohl an eine archaische Ursprünglichkeit als auch an eine moderne Ästhetik wertet, so schreibt er implizit denjenigen Trennungsgestus fort, der nach Bruno Latour das gesamte moderne Denken durchzogen hat. Dabei übersieht er tendenziell Rilkes subtiles Gedankenspiel, dass auch die Natur des Menschen selbst der Historizität unterworfen sein könnte. Zwar ist es richtig, dass Rilke Rodins Gebärdensprache mit der Aura von unvordenklich alten und sakralen Ritualen belegt. Aber er verortet diese gerade nicht in einen geschichtslosen Raum der Zeitenthobenheit. So wie die Neuartigkeit der Gebärdensprache bei Rodin nicht aus einem radikalen Bruch mit der Vergangenheit resultiert, so werden bei Rilke die Pole von Natur und Kultur nicht einfach diametral gegenübergestellt. Eher wird die Entwicklungslogik der Moderne, die sich vor allem in einer Verfeinerung von Zeichenpraktiken und in Prozessen der kulturellen Überformung

402 Rilke, Rodin (wie Anm. 66), 170.
403 Braungart, Leibhafter Sinn (wie Anm. 361), 245.
404 Ders., Leibhafter Sinn (wie Anm. 361), 170.

ausdrückt, mit den Prozessen einer selbst als wandelbar verstandenen Natur des Menschen parallelisiert. Die Geschichte der Akkulturation des Menschen wie auch seine Naturgeschichte laufen in Rilkes Version der Moderne nebeneinander her, wenn auch mit unterschiedlichen Fließgeschwindigkeiten:

> Aber ihre Bewegungen sind zugleich auch wieder zögernder geworden. Sie haben nicht mehr die gymnastische und entschlossene Gradheit, mit der frühere Menschen nach allem gegriffen haben. Sie gleichen nicht jenen Bewegungen, die in den alten Bildwerken aufbewahrt sind, den Gesten, bei denen nur der Ausgangspunkt und der Endpunkt wichtig war. Zwischen diesen beiden einfachen Momenten haben sich unzählige Übergänge eingeschoben, und es zeigte sich, daß gerade in diesen Zwischen-Zuständen das Leben des heutigen Menschen verging, sein Handeln und Nicht-Handeln können.[405]

Die Gebärden der Figuren Rodins können laut Rilke kaum mehr im Sinne eines unverstellten Ausdrucks von unwillkürlichen Impulsen oder willentlich gesteuerten Handlungen verstanden werden. In ihren Bewegungen, in ihrem Handeln und in ihrem gestischen Gebaren offenbart sich vielmehr eine ihnen eigene Geschichtlichkeit. Während vor dem Beginn der Epoche der Moderne (die Rilke zumindest in diesem Buch letztlich mit Rodin beginnen lässt) noch ein unmittelbarer Nexus zwischen dem intentionalen Wollen und dem tatsächlichen Agieren bestanden habe, so zeichne den skulpturalen Körper seit Rodin schon eine zögernde Unentschiedenheit, ein Moment des reflexiven Innehaltens aus. Auch mit diesem Versuch einer Charakterisierung genuin moderner Befindlichkeiten präsentiert sich Rilke auf der Höhe der zeitgenössischen philosophischen Reflexion. Wenige Jahre vor dem Erscheinen der Rodin-Monografie hatte sich Henri Bergson in seiner vielgelesenen Studie *Matière et Mémoire* aus dem Jahr 1898 von dem mechanistisch-deterministischen Menschenbild der Psychophysik abgewendet. Martin Jay hat überzeugend herausgearbeitet, dass Bergson mit dieser Studie »challenged the positivist image of the body as an object to be analyzed from the outside, as merely one of innumerable ›things‹ in the material world.«[406] Während die Psychophysiker das Denken, das Wünschen und das Verhalten des Menschen noch gemäß der unerbittlichen Kausalitätskette von Reiz-Reaktions-Schemata zu erklären versuchten, trat Bergson emphatisch für einen Glauben an die Freiheit des Subjekts ein. Dies begründete er nicht zuletzt aus einer evolutionsgeschichtlichen Perspektive:

> En un mot, plus la réaction doit être immédiate, plus il faut que la perception ressemble à un simple contact, et le processus complet de perception et de réaction se distingue à peine alors de l'impulsion mécanique suivie d'un mouvement nécessaire. Mais à mesure que la réaction devient plus incertaine, qu'elle laisse plus de place à l'hésitation, à mesure aussi s'accroît la distance à laquelle se fait sentir sur l'animal l'action de l'objet qui l'intéresse. Par la vue, par l'ouïe, il se met en rapport avec un nombre toujours plus grand de choses, il subit des influences de plus en plus lointaines; et soit que ses objets lui promettent un avantage, soit qu'ils le menacent d'un danger, promesses et menaces reculent leur échéance. La part

405 Rilke, Rodin (wie Anm. 66), 170f.

406 Martin Jay, Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought, Berkeley/London 1993, 192, URL: https://books.google.de/books?id=_T-BfsiIWCoC (Zugriff vom 01.01.2017).

> d'indépendance dont un être vivant dispose, ou, comme nous dirons, la zone d'indétermination qui entoure son activité, permet donc d'évaluer *a priori* le nombre et l'éloignement des choses avec lesquelles il est en rapport.[407]

In jener »Zone der Indeterminiertheit«, die sich zwischen dem Denken und dem Handeln, zwischen einem unmittelbaren Willensimpuls und seiner körperlich-physischen Ausführung einschleicht, erblickte Bergson also einen Raum für eigenständige Entscheidungen und – in konsequenter Fortsetzung des Gedankens – für die Entstehung einer nicht voraussagbaren, eben einer nicht determinierten Zukunft.[408] Auch Rodins skulptural-plastische Körperbilder sind für Rilke stets an jener Kippstelle angesiedelt, an der sich eine immer schon geschichtliche Natur mit einer stets ins Naturhafte kippenden Geschichtlichkeit begegnet.

So verlockend und überzeugend Rilkes Reflexionen auch erscheinen, in seinen konkreten Werksbetrachtungen hat er sich offenkundig nicht durchgehend an sein eigenes theoretisches Programm gehalten. Das zeigt sich besonders deutlich in seiner Hinführung zum *Ehernen Zeitalter*, in der die Interpretationskunst des Dichters streckenweise tautologische Züge anzunehmen droht. In der Dramaturgie seines argumentativen Aufbaus nimmt diese Plastik eine entscheidende Rolle ein, da sie dem Dichter zum Beweis einer vom Bildhauer schon früh erreichten, »unumschränkten Herrschaft […] über den Körper«[409] dient. Rilke setzt bei der von der Kunstkritik schon so eindringlich beschriebenen Erfahrung von ästhetischer Präsenz vor dem Werk an, wenn er die Gebärde und die Körperhaltung der männlichen Aktfigur als eine Form des Selbstausdrucks imaginiert, die scheinbar keiner kulturellen Vermittlungsinstanz mehr bedarf. Zunächst nähert sich Rilke der Plastik noch mit dem konventionellen Instrumentarium einer physiognomischen Lektüre der Gesichtszüge, die ihm von der »Schmerzhaftigkeit eines schweren Erwachens«[410] zu künden scheinen.[411] Sodann wandert sein Blick jedoch entlang der skulpturalen Epidermis, in der die »Sehnsucht nach dem Schweren […] auf dem kleinsten Teil dieses Körpers geschrieben«[412] steht. In einer für Rilke typischen Rhetorik der Inversion, die wir auch in den zahlreichen Chiasmen seiner Gedichte wiederfinden, setzt er die Metapher des sprechenden Mundes ein, um die stumme Körperoberfläche der Plastik als ausdruckshaft und bedeutungsgesättigt zu imaginieren: »[j]ede Stelle war ein Mund, der es sagte, in seiner Art«[413]. Aus der Perspektive der Rhetorik betrachtet, bedient sich Rilke hier in einer sehr freien Weise der Figur der Prosopopoïe, also derjenigen Trope der Adressierung, durch den leblosen Dingen die Eigenschaften von lebendigen Wesen verliehen werden. Durch sie wird im Text Naturdingen wie Steinen oder verstorbenen Personen erst eine Stimme gegeben. Die Prosopopoïe kann also aufgrund ihrer rhetorischen Struktur eine ästhetische

407 Henri Bergson, Matière et Mémoire. Essai sur les relations du corps à l'esprit, Paris 1985 (Originalausgabe: 1896), 29.

408 Vgl. zur Frage von Handeln und Zögern aus neuerer kulturwissenschaftlicher Perspektive: Vogl, Zaudern (wie Anm. 395), 2007.

409 Rilke, Rodin (wie Anm. 66), 159.

410 Ders., Rodin (wie Anm. 66), 160.

411 Vgl. Daniela Bohde, Physiognomische Denkfiguren in Kunstgeschichte und Wissenschaften. Lavater und die Folgen, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 56 (2011), 81–121.

412 Rilke, Rodin (wie Anm. 66), 160.

413 Ders., Rodin (wie Anm. 66), 160.

Erfahrung von Präsenz und eine Verbürgung von Sinn gerade dort garantieren, wo Absenz und Sinnentleerung drohen: nämlich im Anblick der schieren, toten Materialität der Dinge. Seit Paul de Mans dekonstruktivistischen Reflexionen zur Prosopopoïa haben sich neuere literaturwissenschaftliche Arbeiten eingehend mit den rhetorischen Leistungen dieser Trope beschäftigt. Über ihre konkrete Verwendung in der Literatur hinaus hat man in ihr auch eine Art Metamodell der gelingenden Lektüre von Texten erblickt. Denn auch im Akt des Lesens müssen die toten Buchstaben in all ihrer Materialität durch die Imagination des Lesers vergessen gemacht werden, so dass dieser gleichsam in die vor ihm niedergeschriebenen Geschichten eintauchen kann. Die Schrift vor den Augen des Lesers muss also einer halluzinierten Fülle, Lebendigkeit und Präsenz weichen. Somit gleicht der Akt des Lesens jenem performativen Vollzug des ›Vergessen-Machens‹ der leblosen Materialität, der mit der Prosopopoïa rhetorisch umschrieben wird.[414] In einem Aufsatz zur Problematik der *Autobiographie als Maskenspiel* (so der Titel) hat Paul de Man die Prosopopöie definiert als

> Fiktion der Apostrophierung einer abwesenden, verstorbenen oder stimmlosen Entität, wodurch die Möglichkeit einer Antwort gesetzt und der Entität die Macht der Rede zugesprochen wird. Eine Stimme setzt einen Mund voraus, ein Auge und letztlich ein Gesicht, eine Kette, die sich in der Etymologie des Namens der Trope manifestiert: *prosopon poien*, eine Maske oder ein Gesicht (*prosopon*) geben.[415]

Mit der Prosopopoïa als einem Metamodell des Lesens setzt der Lesende also im Vollzug der Lektüre die Gegenwärtigkeit einer lebendigen Stimme voraus, um hierdurch die Stummheit und die Materialität der Schrift vergessen zu machen. Diesen rhetorischen Effekt des performativen Hervorbringens einer Sprechinstanz im Text, durch die deren tatsächliche Absenz camoufliert werden soll, hebt auch Bettine Menke als die Funktionsweise der Prosopopoïa selbst hervor:

> Die *Prosopopoiia*, die Gesichts-Verleihung, die das Lesen vornimmt, ›sagt‹, indem sie mit einer Maske oder einem Gesicht ›versieht‹ (*prosopon-poien*), ›to give a face‹ (de Man), auch, dass dort zuvor keines war – ebenso wie (und gerade insofern) sie für diesen Mangel eintritt (und ihn verstellt). Die *Prosopopoiia* ist eine *Katachrese* des Gesichts. Denn *Katachrese* wird die Trope genannt, nach der ein Wort für ein (zuvor) nicht Benanntes, für das also kein Wort literal verwendet wird, eintritt.[416]

Wenn Rilke nun »[j]ede Stelle« von Rodins Bronzeplastik als eine Vielzahl von sprechenden Mündern beschreibt, wenn er also die leblose Materialität der bronzenen Oberfläche durch die Halluzination eines allumfassenden, beseelt-belebten Sprachorgans ersetzt, so verrät sein Einsatz der Figur der Prosopopoïe eine rhetorische Strategie, durch die eine scheinbar mühelose Lesbarkeit der Plastik imaginiert werden soll. Rilke

414 Vgl. mit Blick auf die Verwendung der Prosopopoïa in Rilkes Lyrik: Benjamin Bühler, Lebende Körper. Biologisches und anthropologisches Wissen bei Rilke, Döblin und Jünger, Würzburg 2004, 167–209.

415 Paul de Man, Allegorie als Maskenspiel, in: Ders., Die Ideologie des Ästhetischen, hg. von Christoph Menke, aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius (Aesthetica, 682), Frankfurt a.M. 1993, 140.

416 Bettine Menke, Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka, München 2000, 143, Permalink: http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00041265-8 (Zugriff vom 01.01.2017).

kann also bereits auf die streckenweise noch unbeholfen wirkenden Zugriffsweisen der frühen Kunstkritik verzichten, auf ihre leere Rhetorik des »Lebens« ebenso wie auf ihre stilgeschichtlichen Vergleichsbeispiele und ihre sozialphysiognomischen Annäherungen. Doch kann er dies nur um den Preis einer letztlich kaum überprüfbaren Hypothese, die sich hinter der Behauptung verbirgt, dass der plastische Körper des *Ehernen Zeitalters* seine eigene Bedeutung gleichsam unvermittelt zu externalisieren vermag, dass er sich also dem Betrachter als ein Bedeutender zu präsentieren weiß, wobei diese Bedeutsamkeit im Namen der Prosopopoïe und der plastischen Oberfläche als einem »sprechenden Mund« ausgetragen wird. Rodins *Ehernes Zeitalter* wird von Rilke als eine sich selbst erklärende, mithin als eine selbstevidente Einheit von Bild und Bedeutung imaginiert, wodurch der Dichter zugleich der Gefahr entgehen kann, dass seine Lektüre ihrer hermeneutischen Legitimation verlustig gehen könnte. Folgt man der Polarität von Romantik und Moderne, wie sie Bettine Menke vorschlägt, wenn sie diesen auf den Gegensatz von einer »romantischen« Einwilligung in die rhetorischen Leistungen der Prosopopoïe und einer »modernen« Lust an der Störung ihres allzu reibungslosen Funktionierens bringt, so gibt sich Rilkes Modell der Lektüre von ›moderner‹ Skulptur zumindest in diesem Fall als Erbe einer »romantischen« Textstrategie zu erkennen:

> [S]ie gibt die (Rhetorik der) Stimme vor – für die Lesbarkeit und für die Restitution von Vergessenem, Verstummten, Toten. Sie figuriert an der Stelle der romantischen Frage, wie aus Absenz Präsenz, aus dem Tod Leben und aus der Stummheit eine Verlautbarung werden kann. Und sie führt einen romantischen Index mit sich als rhetorische Figur der Löschung der Rhetorik: Die Figur der Stimme ist eine Figur, die in ihrem Effekt, der ›Stimme‹ heißt, ihre rhetorische Verfaßtheit und damit ihre Stummheit verstellt.[417]

Diese Perspektive auf rhetorische Verfahren der Verstellung oder gar der Löschung von Rhetorik erlaubt es auch, Rilkes wiederholte Analogieschlüsse von Rodins Bildwerken mit Naturerscheinungen zu erhellen. Schließlich lässt sich die Verwendung der Prosopopoïe nicht nur als eine Rhetorik der ›Entrhetorisierung‹ beschreiben, sondern auch als ein Verfahren, durch das kulturelle und artifizielle Phänomene den Anschein von Natürlichkeit erhalten, durch das also eine Naturalisierung von Kultur angestrebt wird. Rilke jedenfalls betont, dass er im *Ehernen Zeitalter* »keinen Platz entdecken [kann], der weniger lebendig, weniger bestimmt und weniger klar gewesen wäre«.[418] Der skulpturale Leib des männlichen Aktes wirkt auf ihn wie die »Silhouette eines Baumes, der die Märzstürme noch vor sich hat«, seine Gebärden gleichen seiner Ansicht nach einer »Quelle, welche leise an diesem Leibe niederrann«, doch sind diese zugleich noch »wie in einer harten Knospe« eingeschlossen.[419] Aus Textpassagen wie dieser lässt sich auf die performative Dimension von Rilkes Interpretationsarbeit rückschließen, die das, was sie behauptet, zugleich auch schon vollzieht.[420] Mit dieser Strategie der Selbstlegitimation seiner Lektüre gelingt es Rilke, die Gebärden und Körperhaltungen von Rodins Werken als mühelos lesbar und somit in hermeneutischer Hinsicht als (aus sich selbst

417 Menke, Prosopopoiia (wie Anm. 416), 150.
418 Rilke, Rodin (wie Anm. 66), 160.
419 Ders., Rodin (wie Anm. 66), 161.
420 Vgl. Menke, Prosopopoiia (wie Anm. 416), 170.

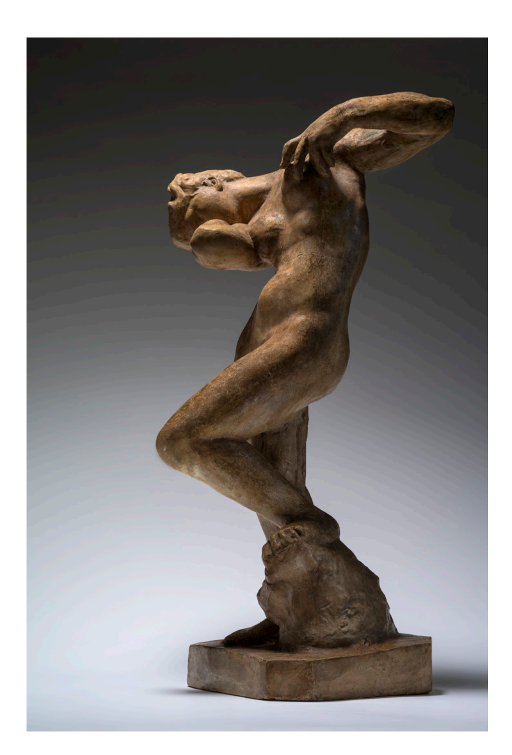


Abbildung 11: Auguste Rodin, *La Méditation*, 1886, Gips, Paris, Musée Rodin [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Christian Baraja].

heraus) verstehbar auszugeben: Die »redenden, erregten Arme[…]«[421] des *Johannes der Täufer*, das »Sich-nach-innen-Biegen«[422] der Plastik *La méditation* (Abb. 11), der »herausfordernde Schritt«[423] des *Balzac* (Abb. 12): Sie alle scheinen eine gestische Körpersprache des Skulpturalen zu illustrieren, die dem künstlerisch empfänglichen Blick unmittelbar verständlich erscheint.

Man kann diese Tendenz von Rilkes interpretativem Gestus aus der Perspektive einer poststrukturalistischen Ernüchterung durchaus kritisch sehen, wenn man darin eine Form der unhinterfragten Naturalisierung von Rodins skulpturalen Körpern, Gesten und Gebärden erkennt. Georg Simmel, als überzeugter Verteidiger der kulturellen Moderne, die erst in der Perspektive der Geschichte erhellt werden kann, hat eine solche Deutungsweise vielleicht auch im Blick auf das Modell von Rilke einer tiefgreifenden Revision unterzogen. Aber erst die Kunsthistorikerin Rosalind Krauss (geb. 1941) sollte in den späten 1970er-Jahren den hier ausgelegten Faden der interpretativen Lektüre von skulpturalen Körperbildern wieder aufnehmen. Sie war es schließlich, die die Rilkeschen Denkfiguren einer radikalen Kritik unterzogen hat, indem sie das von dem Dichter so wortreich evozierte Phantasma einer von den Skulpturen und Plastiken ausgehenden, ästhetischen Emanation der Lebendigkeit kritisch hinterfragte.

421 Rilke, Rodin (wie Anm. 66), 161.
422 Ders., Rodin (wie Anm. 66), 162.
423 Ders., Rodin (wie Anm. 66), 161.



Abbildung 12: Auguste Rodin, *Balzac*, 1889 (Guss von 1931), Bronze, Paris, Musée Rodin [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Jean de Calan].

5.3 Das »Souveränwerden des Bewegungsmotivs«: Georg Simmels Rodin-Interpretationen

Georg Simmel hat sich lange und intensiv mit Rodin beschäftigt. Über mehrere Jahre hinweg äußerte er sich – stets von einer akademischen Warte aus – wiederholt zu Rodins Kunst und zu dessen historischer Stellung im Blick auf die Moderne. In einer

Tageszeitung, in einer Monatsschrift und in einer Sammlung von eigenen Aufsätzen finden wir diese Auseinandersetzung dokumentiert. Zudem hat er im Jahr 1917 einen Nachruf auf den jüngst verstorbenen Künstler in der Abendausgabe der *Vossischen Zeitung* veröffentlicht. Die drei Essays ergänzen sich zu einem fortgesetzten Versuch, das bildhauerische Œuvre des Franzosen unter geschichtsphilosophischen Vorzeichen einzuordnen und einem soziologisch und philosophisch interessierten Publikum begreifbar zu machen. Nachdem Simmel die große Rodin-Ausstellung in Prag im Jahr 1902 besucht hatte, verfasste er kurz darauf, nämlich am 29. September, in dem Beiblatt *Der Zeitgeist* des Berliner Tageblatts einen Artikel mit dem Titel *Rodins Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart*.[424] Ein zweites Mal setzte er im Jahr 1909 in der Monatsschrift *Nord und Süd* zu einer umfassenden Interpretation an, wobei das Manuskript dieses Aufsatzes aus einem bereits im Jahr 1908 in Berlin gehaltenen Vortrag hervorgegangen war. Die von Simmel geprägte, so eigenwillige wie vielschichtige Denkfigur der »Bewegtheit«, die uns in diesem Kapitel näher beschäftigen soll, klingt in diesem Essay schon im Titel an: *Die Kunst Rodins und das Bewegungsmotiv in der Plastik*.[425] Doch nimmt sie auch im Text selbst eine bestimmende Rolle für die Argumentation ein, vor allem, wenn man den Vergleich zu dem vorangegangenen Essay zieht. Im Jahr 1911 schließlich veröffentlichte der Philosoph den im Aufbau und bis in die Satzführung hinein über weite Strecken selben Aufsatz noch einmal in seiner Essaysammlung *Philosophische Kultur*. Allerdings wurde der ursprüngliche Text um Vorbemerkungen zu dem Bildhauer Constantin Meunier (1831–1905) ergänzt, dessen in stilistischer Hinsicht realistische und in inhaltlicher Sicht sozialkritische Kunst der Alltagsschilderung ihm als eine Art Kontrastfolie zu Rodins Werken diente. Ebenso wurde dieser Aufsatz durch einige weitere Passagen bereichert. So taucht hier ein kurzer Absatz aus dem frühen Rodin-Aufsatz von 1902 wieder auf. Dass dieser Essay als eine Art Quintessenz der jahrelangen Auseinandersetzung mit Rodin gelten sollte, verrät nicht nur der collageartige Charakter des Textkorpus, sondern auch der schlichte Titel, der wohl eine gewisse Allgemeingültigkeit der Überlegungen suggerieren sollte: *Rodin (mit einer Vorbemerkung über Meunier)*.[426] Dass Simmel gerade auch durch die vielsagende Knappheit des Titels in Konkurrenz zu Rilkes Rodin-Buch geraten musste, ist naheliegend und dürfte dem Philosophen selbst klar gewesen sein. Gute Gründe sprechen für die Vermutung einer solchen Form der Selbstpositionierung allemal. Es kann als gesichert gelten, dass Simmel und Rilke in gegenseitigem Austausch standen, und zwar nicht nur hinsichtlich ihrer Kontakte zu Rodin. So hat Rilke zwischen 1898 und 1901 Vorlesungen und Übungen von Simmel besucht, und Simmel selbst bemühte sich, dem Dichter Zugang zu einer Lesung von Stefan George zu verschaffen. Zudem wissen wir von privaten Einladungen von Simmel an Rilke.[427]

Im Folgenden möchte ich einige Gedankenbewegungen Simmels rekonstruieren, die nicht nur seine Reflexionen zu Rodin, sondern auch zu drei Hauptfiguren der Philosophie der vitalistisch-lebensphilosophischen Moderne, nämlich zu Arthur

424 Vgl. Simmel, Geistesrichtung (wie Anm. 329), 92–100. Vgl. zudem: Schmoll gen. Eisenwerth, Simmel und Rodin (wie Anm. 329), 19f.

425 Simmel, Bewegungsmotiv (wie Anm. 27), 28–36.

426 Ders., Rodin (wie Anm. 27), 330–348.

427 Vgl. Schings, Fragen (wie Anm. 326), 651.

Schopenhauer (1788–1860), Friedrich Nietzsche und Henri Bergson, über mehrere Jahre hinweg bestimmt haben. Bei allen geschichtstheoretischen Unterschieden zu Rilke zeigt Simmels Ansatz manche Parallele zum interpretativen Gestus des Dichters. So wie Rilke das Motiv der »namenlosen« Lebendigkeit der Werke Rodins dazu diente, die konventionelle Trennung zwischen dem realen Künstlersubjekt Rodin und seinen fiktiven Werken (die ja ungeachtet ihrer Materialqualitäten doch stets auf imaginierte Welten des Mythos, der Literatur oder der *conditio humana* verwiesen) schrittweise aufzuweichen, so wurde für Simmel die Denkfigur der »Bewegtheit« zu einer Art Reflexionsbegriff, um seine Überlegungen entlang mehrerer Essays und Textversionen immer weiter zuzuspitzen. Während bei Simmel zunächst die Frage nach den geschichtlichen Handlungsmöglichkeiten des Künstlersubjekts Rodin im Vordergrund stand, so hat sich seine Perspektive im Verlauf der Jahre doch auch gewandelt. Immer deutlicher zeichnete sich ab, dass in seinen Essays unter der Hand die Frage nach der Deutungshoheit des Interpreten selbst auf dem Spiel stand. Schließlich gehörte dieser selbst auch einer zunehmend verflüssigten Moderne an, die nach Simmels eigener Ansicht im Begriff war, alle festen Werte und Bezugssysteme zu relativierenden und zu entsubstantialisieren. Offen angesprochen hat er diese Problematik freilich nicht, aber wir werden sehen, dass sie wie eine Art unausgesprochenes Geheimnis über seinen Reflexionen schwebt. Wenn wir also den theoretischen Einsätzen der hochgradig abstrakten Metaphorik der »Bewegtheit« in Simmels Rodin-Essays nachgehen, so verfolgen wir zugleich auch noch eine andere Bewegung, nämlich den in den Texten spurenhaft sich abzeichnenden, allmählichen Blickwechsel Simmels, der von Rodin als einer Verkörperungsfigur der Moderne hin zur Figur des Interpreten selbst hinübergleitet. Ähnlich wie bei Rilke, aber doch mit einer ganz anderen Pointe zeichnet sich Simmels Auseinandersetzung mit Rodin also durch eine genuin selbstreflexive Note aus.

Gerade dieser Umstand erlaubt es uns, in den Textversionen eine Art von fortgesetzter theoretischer Arbeit an der intellektuellen Herausforderung zu sehen, die Rodin mit seinem Werk dem Dichter gestellt zu haben scheint. Daher sollen die argumentativen Zuspitzungen seiner Reflexionen schrittweise freigelegt werden.[428] In den Wanderungen der Denkfiguren des »Lebens«, der »Lebendigkeit« und der »Bewegtheit« zwischen Simmels kunstphilosophischen Essays und seinen genuin philosophiegeschichtlichen Schriften können wir zudem jene außerordentliche Metaphernaffinität des Philosophen nachvollziehen, die bereits Hans Blumenberg in einem zu Unrecht vergessenen Aufsatz über Simmel begeistert hervorgehoben hatte.[429] Dieser Aspekt steht mit zwei

428 An anderer Stelle habe ich bereits die Zusammenhänge zwischen Simmels Rodin-Interpretation und seiner soziologisch-philosophischen Theorie des Geldes zu klären versucht, sodass dieser Aspekt hier nicht mehr im Vordergrund stehen soll. Vgl. Dominik Brabant, Heraklitische Körper und die Bewegungsströme der Moderne. Zu Georg Simmels kunstphilosophischer Auseinandersetzung mit Auguste Rodin, in: Marijana Erstic/Walburga Hülk/Gregor Schuhen (Hg.), Körper in Bewegung. Modelle und Impulse der italienischen Avantgarde, Bielefeld 2009, 53–70, URL: https://books.google.de/books?id=nt1KCgAAQBAJ (Zugriff vom 01.01.2017).

429 »Für den Leser der ›Philosophie des Geldes‹, die wie Freuds ›Traumdeutung‹ im Jahr 1900 zuerst erschienen ist, wird jedoch spürbar, daß im Thema Geld nicht der letzte Bezugspunkt des Werkes liegt, sondern so etwas wie ein Paradigma entwickelt wird, vielleicht schon die Entfaltung einer Metapher gesehen worden ist.« Vgl. Hans Blumenberg, Geld oder Leben. Eine metaphorologische Studie zur Konsistenz der Philosophie Georg Simmels, in: Hannes Böhringer/Karlfried Gründer (Hg.), Ästhetik

weiteren in engem Zusammenhang: Zum einen verzichtete der Philosoph darauf, das bildhauerische Werk explizit auf die Biografie oder zumindest auf die künstlerische Karriere Rodins zu beziehen. Dass sich Simmel vorwiegend auf den geistesgeschichtlichen Gehalt der Werke konzentrierte, heißt jedoch nicht, dass dem Philosophen die Persönlichkeit des Künstlers gleichgültig gewesen wäre. Allerdings dürfte Rodin für den soziologisch geschulten Blick des Hochschullehrers vor allem als Vermittler einer genuin modernen Form von Subjektivität interessant erschienen sein. Wie gezeigt werden soll, stilisierte Simmel – anders als Rilke oder die französische Kunstkritik des 19. Jahrhunderts – Rodin deshalb zur Verkörperungsfigur der Moderne, weil dieser das emphatisch »moderne« Subjekt, so wie es der Philosoph in seinen Schriften immer wieder umschrieben hatte, nicht nur als Thema der Bildhauerei mustergültig verwirklicht hat, sondern weil er dabei zugleich auch die Geschichte der Kunstgattung Skulptur und Plastik konsequent an ihr Ende führte.[430]

Auch in einer anderen Hinsicht kann man Simmels Essays als eine neuartige Station in der Interpretationsgeschichte zu Rodin werten: Ähnlich wie es beispielsweise schon Arthur Symons ansatzweise demonstriert hatte, sah auch Simmel von einer Analyse von Einzelwerken weitgehend ab. Demgegenüber strebte er danach, sozusagen im Gleitflug über das Werk aus Rodins bildhauerischem Schaffen eine übergreifende Poetologie der modernen Skulptur zu destillieren. Manche Kunsthistoriker haben diese Tatsache als einen beklagenswerten Mangel an Detailgenauigkeit beanstandet und darin sogar eine Unfähigkeit des Philosophen zu akkurater, werksbezogener Analyse vermutet. Simmel hat sich, so der latente Vorwurf von Alex Potts, in seiner Fixierung auf das »Bewegungsmotiv« dazu verleiten lassen, mit einer allzu frei schwebenden Aufmerksamkeit auf Rodins Œuvre zu blicken:

> The sociologist Georg Simmel's [zu Rilke] almost exactly contemporary analysis does not engage so closely with the distinctive qualities of Rodin's work, but does seek to offer a larger cultural explanation of its' modernity and its' departure from classicizing conceptions of sculptural form.[431]

Was diese sicherlich nicht ganz ungerechtfertigte Kritik aber außer Acht lässt, ist die methodologische Folgerichtigkeit von Simmels Herangehensweise: Denn so, wie Rodin seinen Figuren eine Verankerung in ikonografisch-motivischen oder stilistischen Rahmungen entzogen hat, drängte sich für seine Interpreten die Frage auf, wie man die skulpturalen Körperbilder des Franzosen überhaupt noch stilistisch oder historisch einordnen könnte. Simmel setzt hier mit intellektueller Verve an, wenn er das »Bewegungsmotiv« zu einem interpretativen Schlüssel erklärt, der Rodin Körperdarstellungen im Sinne einer historischen Grammatik der Gesten und Gebärden zu analysieren erlaubt und der zudem Einblicke in die psychisch-physische Verfasstheit des modernen Subjekts ermöglicht, wie es sich an der Oberfläche des Leibes einschreibt.

und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel (Studien zur Literatur und Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts, 27), Frankfurt a.M. 1976, 121–134, hier 122.

430 Vgl. Zima, Theorie des Subjekts (wie Anm. 305), 86.

431 Potts, Sculptural Imagination (wie Anm. 149), 72.

5.3.1 Von der »Beseelung« zur »Bewegtheit«

Simmels erste Auseinandersetzung mit Rodin aus dem Jahr 1902 stand noch ganz im Zeichen der unmittelbaren Eindrücke des Ausstellungsbesuchs in Prag. Daher überrascht es umso mehr, dass Rodin als Künstler und sein Werk in diesem Aufsatz auf eine merkwürdige Weise blass, ja geradezu ungreifbar erscheinen. Zwar wird der Künstler von Anbeginn (und nicht ohne Pathos) als eine Art *deus ex machina* eingeführt, dem es durch sein skulpturales Schaffen gelungen sei, »[d]ie tiefsten inneren Schwierigkeiten des neunzehnten Jahrhunderts«[432] zu überwinden. Doch wenn weite Teile des Aufsatzes um jenen epochalen »Konflikt zwischen der Individualität und der Gesetzmäßigkeit«[433] kreisen, so scheint dies auch um den Preis einer eindringlichen Beschäftigung mit Rodins Werken selbst zu geschehen. In dem frühen Deutungsentwurf dient Rodins Œuvre für Simmel also primär als ein sinnfälliges Anschauungsmaterial für seine soziologische Theorie des Individualismus in der Moderne.[434] Man geht sicher nicht fehl, wenn man folgert, dass sich der Philosoph in seinem interpretativen Gestus von Rodins Werken selbst kaum hat leiten und lenken lassen.[435]

Dessen ungeachtet finden sich bereits hier einige Denkmotive, die Simmels weitere Beschäftigung mit dem Künstler prägen werden und die deshalb eine genauere Betrachtung verdienen. Rodins entscheidender bildhauerischer Coup wird in der Überwindung einer klassizistischen Formensprache gesehen. Dabei möchte Simmel die Innovationen des Franzosen aber nicht so verstanden wissen, als habe sich dieser mit seinem Schaffen einfach in eine linear verlaufende Abfolge von Stilen eingereiht. Im Gegenteil: Die historische Relevanz von Rodins bildhauerischem Werk liegt für Simmel in ihrer, zugespitzt formuliert, genuinen Geschichtsmächtigkeit. Rodins Werke haben den Klassizismus überhaupt erst als einen historisch bedingten Stil kenntlich gemacht und somit die ästhetische Normativität als ein bloß relativ gültiges Geschmacksurteil enttarnt. Um Rodins historische Rolle zu kontextualisieren, zieht Simmel eine Parallele zu Nietzsches Moralphilosophie. Schließlich habe dieser in vergleichbarer Weise die nur relative Gültigkeit und somit auch die historische Bedingtheit von überzeitlichen Werten, im konkreten Fall also von moralischen Vorstellungen, ins Bewusstsein geholt.[436] Der Vergleich von Rodin mit Nietzsche scheint auf den ersten Blick ein typischer Zug der deutschsprachigen Rezeption des Künstlers zu sein. Jedoch liegt hierin bereits ein Hinweis auf Simmels eigenwillige Deutung von Nietzsches Arbeit an einer

432 Simmel, Geistesrichtung (wie Anm. 329), 93.
433 Ders., Geistesrichtung (wie Anm. 329), 93.
434 Vgl. Georg Simmel, Die beiden Formen des Individualismus, in: Das freie Wort. Frankfurter Halbmonatszeitschrift für Fortschritt auf allen Gebieten des geistigen Lebens 1/13 (1901), 397–403, Permalink: http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn:nbn:de:hebis:30-1117865 (Zugriff vom 01.01.2017).
435 An dieser Stelle der Interpretationsgeschichte zeigt sich recht deutlich, dass die Frage, wie sehr die Deutung vom Kunstwerk mit geformt wird, auch von der Bereitschaft des Interpreten selbst abhängt, sich auf das Werk einzulassen und sich dabei von den eigenen Ausgangsprämissen loszusagen. Vgl. Klaus Lichtblau, Zum Stellenwert der ästhetisch-literarischen Moderne in den kultursoziologischen Gegenwartsanalysen von Georg Simmel und Max Weber, in: Gerhard von Graevenitz (Hg.), Konzepte der Moderne. DFG-Symposion 1997, Stuttgart 1998, 52–68.
436 Vgl. Simmel, Geistesrichtung (wie Anm. 329), 92f.

Theorie des modernen Subjekts, auf die weiter unten noch genauer eingegangen werden soll.

Im nachfolgenden Absatz zeichnet Simmel nach, wie Rodin eine »Verschmelzung des modernen Geistes mit dem Kunstgefühl Michelangelos«[437] erreicht habe. Nicht nur an dieser Stelle schließt der Philosoph an einen gängigen Topos der Kunstkritik an, nur um sich gleichzeitig doch auch wieder mit einem Gestus der theoretisch versierten und intellektuell informierten Überbietung davon abzusetzen. Schon vor Simmel hat man Rodins bildhauerische Virtuosität darin gesehen, dass dieser sich scheinbar mühelos in unterschiedlichen historischen Stillagen auszudrücken vermochte und sozusagen gleichzeitig in mehreren kunsthistorischen Registern arbeiten konnte. Doch für Simmel liegt in diesem pluralistischen Zugriff auf unterschiedliche Stilmodi noch nicht das eigentlich Moderne von Rodins Kunst. Zwar sei es zutreffend, dass Rodin »gleichzeitig wie Donatello oder Verrocchio, wie Michelangelo oder Bernini arbeiten« könne. Aber als Künstler beweise er damit nur, »was er *kann*«, also die »Extensität« seiner Könnerschaft im Sinne einer souveränen Verfügungsgewalt über die kunsthistorische Tradition. Demgegenüber zeige Rodin, »was er *ist*« nur in einem »Bruchteil seines Werkes«. Gerade darin aber offenbare sich die »Intensität des modernen Geistes«.[438] Wenn Simmel in Rodins Schaffen zwischen bloßem Können und tatsächlichem Sein, zwischen der bildhauerischen Kompetenz und einer künstlerisch gelebten Existenz eine Differenz einzieht, so rückt er den Bezug von kunsthistorischen Stilepochen und dem Stil der Moderne in ein Verhältnis, durch das die historische Inkommensurabilität der Modernität hervorgehoben wird. Während nämlich die verschiedenen Neuauflagen des Historismus von der Neugotik bis zum Neubarock als relativ frei wählbare Optionen und insofern als prinzipiell erlernbare Stilgrammatiken vorgestellt werden, ist für Simmel erst die Moderne diejenige historische Erfahrungsform, die für Rodins Schaffen unhintergehbar ist. In dieser Lesart lässt sich aus Rodins Skulpturen und Plastiken eine spezifische geschichtliche Lage herauslesen, die nicht mehr der freien künstlerischen Intention anheimgegeben ist. Erst durch diese historische Positionierung kann Simmel Rodins Werke von der Warte seiner eigenen akademischen Interessen als soziologisch versiertem Kunstphilosophen betrachten.

Galt bei Rilke noch die menschliche Naturgeschichte als unhintergehbare Quasi-Transzendentalie der Rodinschen Skulpturen und Plastiken, so führt Simmel als überzeugter Vertreter einer soziologischen Theorie der kulturellen Modernisierung nun mit großer Entschiedenheit eine historische Tiefenperspektive in die Debatte ein.[439] In Simmels frühem Aufsatz zu Rodin jedoch scheint diese interpretative Zuspitzung nur stellenweise durch; erst in dem späteren Aufsatz von 1909 und vor allem dann in dessen Überarbeitung von 1911 wurden diese Gedanken mit systematischer Konsequenz durchgeführt. Im weiteren Verlauf des Aufsatzes zeichnet Simmel nach, was für ihn als grundlegende Problematik des gesamten 19. Jahrhunderts erscheint. Zwischen den Geltungsansprüchen des Individuums, das nach freier Betätigung strebt und nach Selbstverwirklichung gemäß seinen ureigensten Kräfte sucht, und den gesellschaftli-

437 Ders., Geistesrichtung (wie Anm. 329), 93.
438 Ders., Geistesrichtung (wie Anm. 329), 93.
439 Vgl. Frisby, Fragmente (wie Anm. 328), 53.

chen Ansprüchen, die dieses Individuum in einer ausdifferenzierten Moderne wieder einschränken und formieren, erkennt Simmel eine unversöhnliche Konfliktsituation. Rodin aber habe diese Widersprüche mit seinem Schaffen zumindest in der fiktionalen Welt der Kunst überwunden. Mit dem Begriff des »Individuums« wird das moderne Subjekt von Simmel hier noch ganz konventionell als eine Entität aufgefasst, die sich angesichts des ubiquitären sozialen Anpassungsdrucks Geltung zu verschaffen sucht. Am Rande sei bemerkt, dass Simmel gerade diese eher traditionelle Auffassung vom Subjekt als einem in sich geschlossenen und autonomen Individuum, das erst in einem zweiten Schritt vergesellschaftet wird, im Laufe seiner jahrelangen Auseinandersetzung mit Rodin überdenken und schließlich schrittweise fallen lassen wird.

Im weiteren Verlauf der Argumentation untermauert Simmel seine Lesart von Rodins Schaffen, indem er eine kunsttheoretisch informierte Kritik an den künstlerischen Hauptströmungen des 19. Jahrhunderts in eine weitergefasste Diagnose der Moderne überführt. Man sei gewohnt, so Simmel, den Klassizismus und den Naturalismus als einander diametral gegenüberstehende Stilrichtungen aufzufassen: Der eine zitiere eingebürgerte Formfindungen mit einer ehrfürchtigen Verbeugung vor der Vergangenheit, während der andere davon überzeugt sei, dass die Kunst eine vermeintlich voraussetzungslose Natur zum alleinigen Vorbild ihres Schaffens erklären muss. Bei näherer Betrachtung jedoch sind beide Optionen für Simmel zwei Seiten ein und derselben Medaille: Beide Richtungen nämlich treten die schöpferischen Kräfte des Individuums an die Formelhaftigkeit eines mechanischen »Abschreibens« ab. Es nimmt kaum Wunder, dass Rodin auch hier wieder die heroische Großtat zugesprochen wird, einen dritten Weg jenseits der Skylla des klassizistischen »Konventionalismus« und der Charybdis des naturalistischen »Abschreibens« gefunden zu haben.[440] Wenn Simmel den Bildhauer sodann als eine in jeder Hinsicht singuläre Persönlichkeit charakterisiert, die den Niederungen der sozialen Prägungen enthoben scheint, so wird offenkundig, wie sehr dieser frühe Aufsatz doch noch einer eher konventionellen Genieästhetik verpflichtet war. Rodin gilt Simmel als ein unvergleichliches »Genie«, das die »schöpferischen, neuen Wendungen« eingeleitet habe.[441]

Die argumentative Struktur von Simmels Aufsatz dürfte hier schon offensichtlich geworden sein: Immer wieder führt der Philosoph binäre Gegensätze ein, die sich in demjenigen Moment als künstlerische Sackgassen erweisen, in dem Rodin diese Polarität in seinem Schaffen als eine bloße Scheinproblematik enttarnt. Mit fast schon hegelianischer Strenge folgt Simmels Darlegung einem Dreischritt von These, Antithese und Synthese – so auch, wenn er eine intellektuelle, aber künstlerisch trockene »Inhaltskunst« einer bloß gefällig-dekorativen »Formkunst« gegenüberstellt. Während es, so Simmel, einer »Inhaltskunst« stets um die Visualisierung von »Gedanken, Stimmungen, Charakteren, Ideen« gehe (und ihr dabei die »anschauliche Form« zum bloßen

440 Simmel, Geistesrichtung (wie Anm. 329), 95.

441 Ders., Geistesrichtung (wie Anm. 329), 95. David Frisby sieht in Rodins Leistung, widerstreitende historische Kräfte synthetisch zusammengebracht zu haben, die eigentliche Bedeutung des Bildhauers für den Soziologen – und unterschätzt dadurch ein Stück weit die Radikalität der späteren Essays zu dem Bildhauer. Vgl. David P. Frisby, Georg Simmels Theorie der Moderne, in: Heinz-Jürgen Dahme/Otthein Rammstedt (Hg.), Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialen, Frankfurt a.M. 1984, 9–79, hier 20.

Vehikel der »Übermittlung« gerät), vertraue eine »Formkunst«, wie man sie in japanischen Artefakten am eindrucksvollsten verwirklicht sieht, auf dekorative Wirkungseffekte und auf den »bloßen Reiz der Form«.[442] Man kann bloß spekulieren, an welche zeitgenössischen Stilströmungen Simmel bei der Niederschrift gedacht haben könnte, da er weder konkrete Namen noch spezifische künstlerische Programme nennt. Mit großer Wahrscheinlichkeit dürfte hinter Simmels Gegensatz von »Inhaltskunst« und »Formkunst« aber der Widerstreit zwischen einem akademischen, oftmals historistisch ausgerichteten Kunstbegriff auf der einen und einer die Materialität und Dekorativität betonenden Kunst, wie sie im Postimpressionismus und im Ästhetizismus gefeiert wurde, auf der anderen Seite stehen. Rodin jedenfalls, so Simmel, habe auch diese einseitigen Extreme synthetisch zusammengeführt, jedoch nicht im Sinne einer Suche nach einem gangbaren Mittelweg, sondern im Sinne eines für Rodin gültigen »individuellen Gesetzes«, das die starre Entwicklungslogik der Geschichte zu durchbrechen vermag:

> Es kann scheinen, als ob seine Figuren und Gruppen rein auf den Umriß komponirt wären, von dem richtigen Blickpunkt aus gesehen, sind die Umrißlinien, das Spiel zwischen der Schwere der Massen und ihrer Aufhebung, die Balance zwischen den reliefmäßig vor- und zurücktretenden Theilen so vollkommen beglückend, daß das Werk zu seiner Rechtfertigung nichts Seelenhaftes mehr hinter seiner Anschaulichkeit bedürfte und als reine Formkunst erscheint. Nun aber ist diese Form doch genau die Form jenes tiefsten seelischen Inhaltes, sein Strom ergießt sich genau bis zu ihrer Grenze, nirgends etwas leer lassend und nirgends darüber hinausflutend.[443]

Simmels Stilisierung von Rodins Schaffen als eine historische Leistung der Zusammenführung von konfliktbehafteten Polaritäten in einer ausdifferenzierten Moderne mag uns heute etwas konventionell erscheinen. Die hier bereits anklingende Gedankenfigur einer Verschmelzung von Form und Inhalt und somit auch von Bedeutungsträger und Bedeutung wird jedoch erst im späteren Aufsatz zum »Bewegungsmotiv« ihre eigentliche methodologische Relevanz erweisen. Indem Simmel nämlich von der oberflächlichen Erscheinungsform der Werke auf die darin eingelassene »Beseelung« zurückschließt, kann er im selben Zug Rodins Körperdarstellungen mit ihren Gesten, Posen, Haltungen und Bewegungsakten als historisch signifikante Epochensymptome beschreiben. Über diese konzeptuelle Brücke kann er zugleich von Rodins Skulpturen und Plastiken auf die Seinsweisen des modernen Subjekts schließen und in den Kunstwerken probate Untersuchungsgegenstände für seine Kulturtheorie der Moderne sehen, wie er sie in anderen Essays auch im Porträt, im Henkel oder in der Landschaft erkennen wollte. Im Gegensatz zu Rilke basiert Simmels Herangehensweise an Rodin, wie auf den nachfolgenden Seiten noch genauer analysiert werden soll, nicht mehr auf einem Interpretationsgestus, den man »apokalyptisch« nennen könnte, insofern er in seinem hermeneutischen Zugriff von einer sichtbaren Oberfläche des Kunstwerks auf eine unsichtbare Bedeutungstiefe zu schließen versucht. Daher überrascht es kaum, wenn Simmel Rilkes Überlegungen zu den Rodinschen Gebärden durch seine Theorie

442 Simmel, Geistesrichtung (wie Anm. 329), 95.
443 Ders., Geistesrichtung (wie Anm. 329), 98.

des »Bewegungsmotivs« überschreibt. Wir erinnern uns, dass die Gesten der Skulpturen und Plastiken für den Dichter Formen einer ebenso unmittelbaren wie unvermittelten Kommunikation waren, eine künstlerische Körpersprache im Wortsinn also, die kaum mehr einer Übersetzung bedarf, weil sie – als bildgewordene Naturgeschichte – von historischen Überformungen und kulturellen Codierungen weitgehend befreit erscheint. Simmels Deutungszugriff dagegen erkennt die mediale Oberfläche der Skulpturen und Plastiken im emphatischen Sinn als eigentlichen Schauplatz der Bedeutungsproduktion wie auch als Manifestationsort der Historizität an. Das »Bewegungsmotiv« ist daher auch nicht im Sinne eines bloß ästhetisch reizvollen Oberflächeneffekts zu verstehen, der auf eine verborgene Tiefenstruktur verweist, sondern es schreibt sich im skulpturalen Körper und seiner im *modelé* durchgeformten »Epidermis« als eine historische Signatur der Moderne ein.

In dem späteren Aufsatz *Die Kunst Rodins und das Bewegungsmotiv in der Plastik* von 1909 setzte sich Simmel wiederum das Ziel, diejenige »Stelle zu bestimmen, die Rodin in der Geschichte der Kunst deshalb zukommt, weil er sie in der Geschichte des Geistes einnimmt«[444]. Doch ging es dem Philosophen nun nicht mehr darum, Rodin als eine Figur der Versöhnung von widerstreitenden geistesgeschichtlichen Kräften zu profilieren. Erst in dieser neuartigen Herangehensweise an Rodins Kunst nahm die Metaphorik einer allumfassenden »Bewegtheit« der Skulpturen und Plastiken eine wichtige Vermittlerrolle ein. Nun kreisten Simmels Gedanken um die Moderne als einem historischen Prozess, der auf den Menschen und seine psychisch-physische Verfasstheit ebenso entsubstantialisierend wie relativierend einwirkt und der dabei Innen und Außen, also Körper und Seele, gleichermaßen durchdringt.

5.3.2 Selbstüberschreitungen I: Simmel und Nietzsche

Die an Rodins Werken exemplifizierten Überlegungen zur historischen Verfasstheit des Subjekts in der Moderne mögen auf den ersten Blick ebenso eloquent wie allgemeingültig erscheinen. Um ihr theoretisches Fundament genauer fassen zu können, lohnt es, die Argumente und Denkfiguren der Rodin-Interpretation in den zwei späteren Aufsätzen auf ihre Herkunft aus Simmels philosophischer Beschäftigung zu befragen. Am Beispiel der Philosophie Nietzsches erprobte Simmel in einem Aufsatz des Jahres 1906 die Tragfähigkeit eines Subjektbegriffs, der sich den Konsequenzen einer radikal gedachten Veränderlichkeit der Natur des Menschen stellt. Entscheidend ist hierbei seine Parallelisierung der Begriffe »Leben« und »Entwicklung«, die fortan im Sinne einer Art Differenzphilosophie *avant la lettre* ausformuliert wurden. Mit Nietzsche denkt Simmel »Leben« und »Entwicklung« gerade nicht im Sinne einer teleologischen Bewegung, die auf einen vorab fixierten Zielpunkt hin zusteuert, sondern sie werden als Denkformen einer Bewegung des kontinuierlichen Aufschubs mit einem offenen Zeithorizont erfasst. Die hier gelegte Spur, die Simmel an Rodins Werken weiter verfolgen wird, soll anschließend noch in ihrer konsequenten Fortführung in einem Aufsatz zu Henri Bergson überprüft werden, der im Jahr 1914 veröffentlicht wurde.

444 Simmel, Bewegungsmotiv (wie Anm. 27), 28.

Simmel publizierte seinen Aufsatz zu Nietzsche in der *Vossischen Zeitung*. Darin brachte er den von Nietzsche vertretenen Subjektbegriff einem breiteren Leserpublikum näher, indem er diesen von Schopenhauers Auffassung abgrenzte.[445] Die Argumentation verfolgte das Ziel, die Zeitgemäßheit von Nietzsches Überlegungen gegenüber denjenigen Schopenhauers hervorzukehren. Wie sehr Simmels Überlegungen zu diesen beiden Hauptprotagonisten der Lebensphilosophie von seinen eigenen soziologischen Vorarbeiten geprägt waren, zeigt bereits der Einstieg in die Thematik. Dass sich in der philosophischen Aufmerksamkeit des 19. Jahrhunderts ein »unruhiges Suchen nach dem Ziele und der Bedeutung des Lebens«[446] überhaupt Bahn brechen konnte, begründet Simmel mit der zivilisationsgeschichtlichen Ausdifferenzierung in der modernen Kultur. Der Stand der historischen Modernisierung, so Simmel, lasse sich nämlich daran ablesen, wie sehr Bedürfnisse nicht mehr einfach unmittelbar befriedigt, sondern zum Zweck des Erreichens von höheren Zielen immer weiter aufgeschoben werden. Die moderne Technik im Sinne einer »Summe der Mittel für die kultivierte Existenz«[447] kann laut Simmel als eine Art Zwischenglied zwischen dem direkten Wunschimpuls auf der einen und der Bedürfnisbefriedigung auf der anderen Seite verstanden werden. Während die christliche Religion einen letzten Sinn noch im »Heil der Seele« und im transzendenten »Reich Gottes« erkannte, habe das moderne Subjekt den Zweck seines Daseins gänzlich in die Immanenz des Lebens selbst verlegt.[448] Noch für Schopenhauer lag die Letztbegründung der Existenz in der Eigentätigkeit des Willens, den sich der Philosoph als ein unruhiges Treiben und Pulsieren im Menschen vorstellte, welches stets zur Befriedigung drängt. Das schopenhauerische Bewusstsein aber, diesem Willen als Subjekt ausgeliefert und dadurch in eine »trostlose Immergleichheit« gebannt zu sein, erweise sich als niederschmetternde »Abwesenheit jedes Entwicklungsgedankens«. Es sei aber gerade dieses Wissen, so spitzt Simmel Schopenhauers Philosophie zu, das zur »Qual der Langeweile« führen muss.[449] Der philosophische Pessimismus schrecke also vor den Konsequenzen seiner eigenen Überlegungen keineswegs zurück.

Simmel stellt sodann dar, weshalb gerade Nietzsches Philosophie eine Antwort auf diesen Verlust von Transzendenz und von historischer Sinnstiftung gibt. Im Vergleich zu Schopenhauer habe Nietzsche nämlich aus dem gleichen Ausgangswissen die entgegengesetzten Konsequenzen gezogen. Eine historische Bruchstelle zwischen den beiden Philosophen sieht Simmel in jenem epochalen Umbruch des Denkens, den bereits Charles Darwins (1809–1882) Erkenntnisse ausgelöst hatten: »Aus dem Entwicklungsgedanken hat Nietzsche den, Schopenhauer gegenüber, völlig neuen Begriff vom Leben geschöpft: daß es von sich aus, seinem eigensten, innersten Wesen nach, Steigerung, Mehrung, wachsende Konzentrierung der umgebenden Weltkräfte auf das

445 Vgl. Klaus Lichtblau, Das »Pathos der Distanz«: Präliminarien zur Nietzsche-Rezeption bei Georg Simmel, in: Heinz-Jürgen Dahme/Otthein Rammstedt (Hg.), Georg Simmel und die Moderne: neue Interpretationen und Materialien, Berlin 1984, 231–281, hier 249ff.

446 Georg Simmel, Schopenhauer und Nietzsche, in: Ders., Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Bd. II, hg. von Alessandro Cavalli/Volkhardt Krech (GSG, 8), Frankfurt a.M. 1993, 58–68, hier 59, URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/schopenhauer-und-nietzsche-8/1 (Zugriff vom 16.01.2017).

447 Ders., Schopenhauer und Nietzsche (wie Anm. 446), 58.

448 Ders., Schopenhauer und Nietzsche (wie Anm. 446), 60.

449 Ders., Schopenhauer und Nietzsche (wie Anm. 446), 63.

Subjekt ist.«[450] Besonderen Wert legt Simmel dabei auf die Feststellung, dass Nietzsche, wenn er über »Entwicklung« spricht, gerade nicht eine Bewegung meint, die auf einen festgelegten Zielpunkt hin zusteuert:

> Das tatsächliche Leben ist in dem Maße mehr oder weniger »Entwicklung«, in dem mehr oder weniger von jenem in ihm gelegenen, auf die Verstärkung seines eigenen Seins gerichteten Elemente zur Entfaltung gelangen. Ob ein tatsächlicher Vorgang als Entwicklung gelten soll – im historisch-psychologischen oder auch in metaphysischen Sinne –, hängt demnach nicht mehr von einem außerhalb seiner selbst gesetzten Endziel ab, das von sich aus jenen Vorgang ein Maß von Mittel- oder Übergangsbedeutung zuteilte. […] Jedes Stadium des menschheitlichen Daseins findet seinen Zweck nicht in einem Absoluten und Definitiven, sondern in dem Nächsthöheren, in dem alles in dem früher nur Angelegten zu größerer Weite und Wirkung erwachsen ist, in dem also das Leben voller und reicher geworden ist, in dem mehr Leben ist.[451]

Simmel scheint in Passagen wie dieser seinen eigenen Schreibstil fast mimetisch an denjenigen Nietzsches anzugleichen. Spätestens hier wird man sich als Leser der Faszination bewusst, die der ältere Philosoph auf den Soziologen ausstrahlen musste. Nietzsche hatte eine Auffassung von historischen Verlaufsformen formuliert, die schließlich auch die Moderne als eine Bewegung ohne erkennbaren Zielpunkt denkbar werden ließ. Mit dieser Variante der Denkfigur des »Lebens« konnte eine solche Idee des scheinbar ziellosen, scheinbar blinden Voranschreitens terminologisch dingfest gemacht werden. Basierend auf der Überzeugung einer kontinuierlichen »Weiterbewegung des Lebens«, einer »Entwicklung ins Unendliche«, erschien das moderne Subjekt in seinem historischen Gewordensein ebenso wie in seiner steten Veränderbarkeit als ein kontingentes Produkt vorandrängender historischer Kräfte. Sie bilden konzeptuelle Pendants zum »Bewegungsmotiv«, das in Rodins Figurenauffassung zu sichtbarer Gestalt gerinnt.[452]

So wie in seinen Reflexionen zu Nietzsche, so bleibt für Simmel auch in seinem Rodin-Aufsatz von 1909 das historische Modell eines ebenso unumkehrbaren wie unvorhersehbaren Fortschreitens des geschichtlichen Ablaufs bestimmend: Jede neue Gegenwart stößt sich von ihrer Vergangenheit ab, indem sie ihre eigene Differenz zu dieser bekundet. So treibt sie ihre eigenen Entwicklungstendenzen immer weiter hervor. Wenn man Bruno Latours Überlegungen zum Konzept der »Moderne« heranzieht, die ja bereits im Kapitel zu Rilke angesprochen wurden, so ist Simmel zumindest in dieser

450 Ders., Schopenhauer und Nietzsche (wie Anm. 446), 61; vgl. zum Verhältnis von Nietzsches Biologismus und Darwinismus vor dem Hintergrund der Rezeption bei Michel Foucault: Sarasin, Darwin und Foucault (wie Anm. 450), 111ff.

451 Simmel, Schopenhauer und Nietzsche (wie Anm. 446), 62.

452 Vgl. hierzu auch Philipp Sarasins Überlegungen: »Das subversive Potential der darwinschen Theorie, welches Nietzsche zumindest mit Blick auf das ›Volk‹ als Rechtfertigung des Egoismus und der Aushöhlung jeder Moral fürchtete, war vielmehr genau das, was ihn (gemeint ist hier Foucault) an Darwin faszinierte. Darwins *évolutionisme* öffne den Blick auf ein Denken der Nichtidentität, ein Denken der Untergrabung aller behaupteten, dabei doch bloß historisch gewordenen Entitäten und Wesenheiten, ein Denken der fundamentalen Skepsis gegen alle ›Begriffe, Typen und Arten‹, die dem Individuum Zwang antun. Nietzsches Vorstellung hingegen, der Mensch müsse seine Natur, wenn sie schon nicht gegeben sei, nicht in der tierischen Vergangenheit suchen, sondern in der Zukunft erst noch finden, mit anderen Worten, sein Lob des Übermenschen, nennt Foucault ›des mythes délirantes‹.« Sarasin, Darwin und Foucault (wie Anm. 450), 120f.

Hinsicht in der Tat selbst auch als zutiefst »modern« einzuschätzen. Rodins Schaffen wird als »Station einer Entwicklung« verstanden, die eine »Linie fortsetzt, deren Richtung von jenen Erscheinungen festgelegt ist«.[453]

In einem groß angelegten geistesgeschichtlichen Bogen verfolgt Simmel, wie unterschiedliche Epochen den Körper im skulptural-plastischen Bildwerk aufgefasst haben. Ohne sich allzu sehr mit kunstgeschichtlichen Differenzierungen aufzuhalten, kontrastiert er die griechische Plastik, deren Körperauffassung von einem »feste[n], geschlossene[n], substantielle[n] Sein«[454] ausgegangen sei, mit der Kunst des christlichen Mittelalters, dessen geistige Ausrichtung auf ein transzendentes Jenseits mit einer Verleugnung der körperlichen Substanz einhergehe:

> Anderthalb Jahrtausende später hat dann die plastische Kunst der Gotik zum erstenmal den Körper zum bloßen Träger der Bewegtheit gemacht, hat die substantielle Sicherheit seiner Form aufgelöst. […] Durch oft unnatürliches Strecken, Beugen, Dehnen drückte die Seele die Tatsache aus, dass sie sich eben nicht ausdrücken konnte und wollte, dass der Körper nur da war, damit die Seele sich von ihm entferne, und so entfernte er sich gleichsam von sich selbst.[455]

Sieht man davon ab, dass Simmels Erklärung in ihrem denkbar umfassenden Erklärungsanspruch einer kunsthistorischen Überprüfung im Einzelnen kaum standhalten dürfte, so klärt diese Passage dennoch über den methodischen Ansatz auf, der auf eine Gleichsetzung von historischen Großepochen mit damit jeweils korrespondierenden Körpervorstellungen basiert. Mit einem solchen Schema fällt es Simmel beispielsweise nicht weiter schwer, in der Frühen Neuzeit eine Tendenz zur radikalen Verweltlichung zu diagnostizieren, die die Realgeschichte ebenso wie die künstlerischen Erscheinungen zu prägen scheint. Vor allem bei Michelangelo sei es zu einer bis dahin unerreichten Koinzidenz der »Bewegtheit des Körpers« mit der »substantielle[n], plastische[n] Form des Körpers« gekommen. Simmel sieht die »Tragik der Figuren Michelangelos« darin, »daß das Sein in das Werden hineingerissen ist«.[456] Mit solchen Überblendungen ist dem Philosophen ein Schema an die Hand gegeben, Rodins Emphase auf einer gleichermaßen inneren wie äußeren Bewegtheit des Körpers als Symptom einer historischen Entwicklung hin zur Moderne aufzufassen, die sich in einer »neue[n] Biegsamkeit der Gelenke«, in einem »neue[n] Eigenleben und Vibrieren der Oberfläche«, und in einer »neue[n] Art, wie die Flächen aneinander stoßen, sich bekämpfen, oder zusammenfließen«[457], Ausdruck verschafft.

In mehreren Exkursen untermauert Simmel seine Überlegungen zum Rodinschen »Bewegungsmotiv« durch intermediale Vergleiche, vor allem zur Lyrik Johann Wolfgang von Goethes (1749–1832), oder durch kunsthistorische Kontrastierungen, zum Beispiel zur Bildhauerkunst des Barocks. Im Verlauf seiner suggestiven Ausführungen verunklärt Simmel den Gegensatz zwischen Rodins Skulpturen und den real existierenden Subjekten (in) der Moderne immer weiter, so zum Beispiel, wenn der Philosoph

453 Simmel, Bewegungsmotiv (wie Anm. 27), 28.
454 Ders., Bewegungsmotiv (wie Anm. 27), 28.
455 Ders., Bewegungsmotiv (wie Anm. 27), 29.
456 Ders., Bewegungsmotiv (wie Anm. 27), 30.
457 Ders., Bewegungsmotiv (wie Anm. 27), 31.

über Rodins Skulpturen und Plastiken in einer Weise spricht, als handele es sich dabei um leibhafte Menschen, denen man von Angesicht zu Angesicht im Raum begegnen könne. Denkt man an Rudolf Kassners (1873–1959) Evokationen einer skulpturalen Lebendigkeit zurück, so bleibt einem die zeittypische Signatur dieser Auffassung nicht verborgen. Aber doch gewinnt Simmel aus dieser suggestiven Gleichsetzung mehr als einen bloßen Lobpreis der Bildhauerkunst des Franzosen. Im Zeichen des »Bewegungsmotiv« nimmt in Simmels Überlegungen allmählich eine Auffassung von moderner Subjektivität Gestalt an, bei der die skulpturale Formverfestigung nur mehr den »Durchgangspunkt einer aus dem Unbestimmten kommenden und ins unbestimmte gehenden Wanderung« markiert – und somit zur kongenialen Visualisierung dessen wird, was es heißt, als Subjekt in der Moderne angekommen zu sein. Was uns als festgefügte Plastik in Gips, Bronze oder Ton und als Skulptur in Marmor entgegentritt, erscheint so als historische Zwischenstation eines »Wege[s] ohne Ziel«[458], als Gerinnungsmoment in einem kontinuierlichen Zeitfluss. Das »Bewegungsmotiv«, so wie Simmel es in immer neuen Ansätzen umschreibt, ist damit weder ausschließlich auf der Seite der Formgestaltung des Kunstwerks zu suchen, noch aber betrifft es allein seine inhaltliche Bestimmung. Viel eher ist es in einem bruchlosen Zusammenschmelzen von Form und Inhalt zu suchen, wie es nicht nur von Rodin erreicht worden ist, sondern – nach Ansicht Simmels – auch in der Lyrik Stefan Georges. Die Gedichte des deutschen Ästhetizisten werden zu literarischen Pendants der Kunst Rodins stilisiert. Bei George nämlich sei das musikalische Element seiner Gedichte, also ihre »rhythmisch-melodische Bewegtheit«, nicht so aufzufassen, als ob ein abstrakter Gedankengang lediglich in eine hierzu passende Klangform eingekleidet werden sollte. Eher müsse man Georges Gedichte so verstehen, dass der Inhalt aus der schon anfänglich gegebenen Musikalität der sprachlichen Gestaltung erwächst. In Georges lyrischer Poetologie sei als Ursprungsimpuls nicht eine inhaltliche Bedeutung anzunehmen, die sodann in Sprache übersetzt einen musikalischen Klang annimmt, sondern die sprachliche Form sowie ihre Musikalität bringen die Bedeutungsdimensionen der Gedichte selbst hervor. Für das Verhältnis von »Bewegungsmotiv« und Materialität findet Simmel den in diesem Zusammenhang eigenwilligen, aber doch aussagekräftigen Terminus der »Kooptierung«: In einer zu George vergleichbaren Weise, so Simmel, »scheint bei Rodin das Bewegungsmotiv das erste zu sein und die plastische Struktur ihres materiellen Trägers gewissermaßen zu kooptieren.«[459]

Das »Bewegungsmotiv« bildet somit nicht nur ein stilistisch-ästhetisches Phänomen, wie es später dann Schmoll gen. Eisenwerth auffassen sollte. Es erlaubt auch einen interpretierenden Zugriff auf Rodins Werke als Sichtbarmachungen der »moderne[n] Seele« in der Bildhauerkunst. Wenn Simmel mit Blick auf Rodins Werke das »Sichbiegen und Sichstrecken des Leibes« und das »Zittern und Erschauern, das über seine Oberfläche rinnt«, nicht mehr als körperliche Symptome einer gesteigerten Affektivität beschreibt, sondern als ebenso psychische wie physische Folgen einer tatsächlichen, »gestiegene[n] Bewegtheit des wirklichen Lebens«, so wird deutlich, dass ihm das »Bewegungsmotiv« als visuelles Symptom eines neuartigen »Realismus« gilt: eines

458 Ders., Bewegungsmotiv (wie Anm. 27), 34.
459 Ders., Bewegungsmotiv (wie Anm. 27), 32.

Realismus freilich, der nicht mehr wie noch im Falle der Kunst von Gustave Courbet (1819–1877) die Wirklichkeit möglichst ungeschönt darstellen möchte, sondern der sich auch hier wieder als eine Grenzaufweichung von Kunstwerk und Künstlerleben, von Realität und Imagination, von Faktizität und Fiktionalität zur Darstellung bringt. In einer dichten aphoristischen Passage charakterisiert Simmel Rodins Werke, indem er feststellt, dass »[d]ie Kunst […] nicht nur eine bewegtere Welt [widerspiegelt], sondern ihr Spiegel selbst […] beweglicher geworden«[460] ist. Diese chiastische Wendung verweist auf jene Verschiebung der Unterscheidung von Kunst und Realität, die Simmels gesamtes Projekt seiner Rodin-Essays anzutreiben scheint: Dessen Kunst wird von ihm in ihrer materiellen Erscheinungsweise als Ausdrucksform eines unumkehrbaren Modernisierungsprozesses verstanden, der vom Künstler in einer Art getreuen Übersetzung zwar zur Darstellung gebracht, jedoch kaum mehr im Sinne einer autonomen Kunstproduktion willentlich gestaltet wird. So verabschiedet Simmel unter der Hand auch seinen emphatischen Begriff vom Künstlerheros, der jenseits der gesellschaftlichen Ansprüche und Zurichtungen konsequent einzig dem von ihm selbst auferlegten, »individuellen Gesetz« folgt. Dadurch partizipiert auch Simmels Deutung – nunmehr allerdings in einer forciert modernetheoretischen Weise – an derjenigen Gedankenbewegung, die schon Leon Maillard mit seinen Reflexionen über die oszillierende Verortung des *Denkers* in Bezug auf das Geschehen des *Höllentors* angestoßen hatte.

Die Rodin-Debatte, so wird deutlich, steht in einigen ihrer Schlüsselmomente vor der Frage nach dem Ursprung der Kunst im Zeitalter der Moderne: Kann dieser noch in romantischer Tradition aus der Imaginationskraft des Künstlers begründet werden, oder wird der Künstler in seinem Schaffen stets von Instanzen geleitet, die ihm immer schon vorgängig sind? Simmels Reflexionen zu Rodin und die argumentativen Neuformulierungen zwischen den Essays der Jahre 1902 und 1909 messen den weiten Abstand zwischen diesen höchst unterschiedlichen Auffassungen aus und zeichnen so eine Bewegung nach, bei der die erste, eher traditionelle Auffassung allmählich durch die zweite, schon auf die Postmoderne vorausdeutende Auslegung überschrieben wird. Wenn Rodin und seine Kunst in den vergangenen Jahrzehnten in einer ideologie- und geschlechterkritischen Perspektive wiederholt auf ihre Tendenz zur mythenlastigen Stilisierung hin befragt worden sind, so ist ein solches Unterfangen lohnend.[461] Doch muss zugleich mit bedacht werden, dass schon in der zeitgenössischen Rezeptionsdebatte und spätestens mit Simmels Essays die Auffassung vom Künstler als einem autonomen und selbstbestimmten Subjekt in Auflösung begriffen ist. Bereits bei Rilke und Simmel, wenn nicht schon in Ansätzen in der französischen Kunstkritik, gilt das Künstlersubjekt Rodin nicht mehr als Ursprungspunkt der Kreativität, sondern es findet sich im Gegenteil immer schon in ihm vorausgehende Selbst- und Weltverhältnisse eingelassen.

460 Ders., Bewegungsmotiv (wie Anm. 27), 35.

461 Nicht dass dieses Unterfangen nicht gerechtfertigt wäre, wenn man die große Anzahl an Biografien und Deutungen betrachtet, die über den Künstler und sein Werk verfasst worden sind und weiter verfasst werden. Aber doch zeigt der Blick in die Interpretationsgeschichte, dass die überbordende Anzahl von Deutungen zu Rodin schon im zeitgenössischen Diskurs mit Gegenmodellen durchsetzt worden ist. Vgl. mit Blick auf eine geschlechterkritische Perspektive auf Rodin: Getsy, Rodin (wie Anm. 14), 16ff.

5.3.3 Selbstüberschreitungen II: Vom »Bewegungsmotiv« zur »kosmischen Dynamik«

Auch in einem dritten Anlauf aus dem Jahr 1911 verfolgte Simmel seine Ambition, Rodins Kunst auf diejenigen Aspekte hin zu beleuchten, durch die sie aus historisch-soziologischer Sicht überhaupt erst möglich wurde. Ablesen lässt sich diese argumentative Zuspitzung an den zum Text von 1909 hinzugefügten Passagen. Nach einleitenden Bemerkungen zur sozialkritischen Plastik Constantin Meuniers präzisiert Simmel die Funktion des Stiles bei Rodin und damit im gleichen Zug auch seinen eigenen interpretativen Zugriff: Das Interesse des Philosophen an dem Bildhauer sei geweckt worden, als er erkannt hat, dass dieser der zeitgenössischen Skulptur und Plastik mit seinem »Bewegungsmotiv« einen spezifischen »Stil« verliehen hat, der es wiederum erlaubte, auf »die Haltung der modernen Seele dem Leben gegenüber«[462] zurückzuschließen. Für unsere Fragestellung ist es entscheidend, wie Simmel dieses Verhältnis einer vermeintlichen Opposition zwischen dem modernen Subjekt auf der einen und dem Leben auf der anderen Seite schrittweise zur Auflösung bringt. Erneut dient Simmel ein historischer Vergleich als Hintergrundfolie, um Rodins Auffassung des menschlichen Körpers in weit ausgreifende historische Entwicklungstendenzen einzuspannen: Während in Rembrandts (1606–1669) Malerei ein Menschenbild zum Ausdruck komme, dass als eine absolute »Inthronisierung des Individualwertes« verstanden werden darf, mangele es seinen Figuren dennoch an einer Teilhabe am »Metaphysische[n] des Seins«, am »Grund der Dinge«.[463] Ob Simmels Ausführungen zu Rembrandt in kunsthistorischer Hinsicht heute noch als zutreffend empfunden werden, muss an dieser Stelle dahingestellt bleiben. Rodins Figuren jedenfalls sind für Simmel im Gegensatz zu Rembrandts Vorliebe für die je individuelle Erscheinung des Menschen Verkörperungen einer kollektiven Form von moderner Subjektivität. In ihrer Tendenz zur Entäußerung sprengen sie diejenigen Raumbezüge von Innen und Außen, die auch für den abendländischen Subjektbegriff als konstitutive Grundmotive galten:

> Freilich gehorcht auch hier [bei Rodin] die Seele in der Art, wie sie sich darstellt, keinem ihr von außen auferlegten Schema, freilich formt sie die Erscheinung und die Gesten des Körpers rein von innen her. Allein dieses Innere ist durchdrungen, überwältigt, beseeligt von einem Schicksal, das mehr ist als sie selbst, das zwar in ihrem irdischen Erleben in ihr ist, aber zugleich in einem metaphysischen Raume um sie. Man fühlt, dass die Stürme, die sie treiben, Schicksale der Welt überhaupt sind, während sie den Rembrandtschen Menschen ausschließlich aus der eigenen Seele brechen und nur in der Richtung von deren eigner Entwicklung wehen.[464]

Haftete Rembrandts Menschen also noch etwas im »tiefsten Grunde Selbstsicheres« an, so erscheinen Rodins Figuren in ihrer affektgeladenen Körpersprache regelrecht »aufgelöst«, von sich selbst dezentriert und sich in alle Richtungen zerstreuend. Sie wirken für Simmel, als seien sie »von etwas Gewaltigerem als dem bloß persönlichen

462 Simmel, Rodin (wie Anm. 27), 334.
463 Ders., Rodin (wie Anm. 27), 343.
464 Ders., Rodin (wie Anm. 27), 343.

Schicksal« durchdrungen, nämlich von einem »Verhängnis des Daseins, das den Raum überhaupt und damit auch ihren eigenen erfüllt und damit ganz von selbst auch ihr Verhängnis geworden ist«.[465] Im »Bewegungsmotiv« komme also eine »kosmische Dynamik« zum Vorschein, die »dem Einzelnen zum Schicksal wird« und die sich »als unmittelbares Leben, dessen Träger das Sein und dessen Pulsschlag das Individuum ist«, zu erkennen gibt.

Das »Innere« von Rodins Figuren scheint laut Simmel in »einer kosmischen oder metaphysisch-seelischen Atmosphäre gleichsam chemisch gelöst«, ganz so, als sei es »von ihr durchdrungen und sie durchdringend«.[466] Diese pathetischen, streckenweise esoterisch anmutenden Passagen, mit denen Simmel Rodins Figuren zu Leibe rückt, sollten nicht über die methodische Konsequenz dieser Zeilen hinwegtäuschen: Mithilfe von Rodins skulpturalen Körperbildern verabschiedet sich der Philosoph endgültig von einem traditionellen Subjektbegriff, der auf Individualität, Geschlossenheit, Autonomie und Einheit abzielt. Rodins »Bewegungsmotiv« bildet den entgegengesetzten Pol zur Vorstellung eines autonomen, sich selbst gehörenden Individuums, dessen Ursprung im Akt einer bewussten Selbstvergewisserung zu suchen ist.[467] Anders nämlich als noch im ersten Rodin-Aufsatz von 1902 ist das moderne Individuum, das hier auch namentlich genannt wird, nicht mehr eine uranfängliche Einheit, die erst nachträglich durch historische, gesellschaftliche oder kulturelle Einflüsse überformt wird (oder sich gegen diese zu wehren versteht), sondern im Gegenteil bildet das Individuum nur noch eine Durchgangserscheinung für historische Kraftverhältnisse, die es durchziehen und somit auch (über-)formen. So überholt also Simmels Rede von der »kosmischen Dynamik« für uns heutige Leser auch erscheinen mag – in der grundlegenden argumentativen Stoßrichtung, das Subjekt als etwas aufzufassen, das von ihm jeweils schon vorgängigen Kräften und Verhältnissen bestimmt wird, nimmt sie Gedanken auf, die spätere Generationen mit anderen theoretischen Akzentsetzungen umso nachdrücklicher entfaltet haben. Im 20. Jahrhundert haben die verschiedenen Strömungen in der Nachfolge des *linguistic turn* die Auffassung von der Subjektivität als einer Tabula rasa attackiert. Im Gegenzug waren die Vertreter des *linguistic turn* überzeugt, dass sich das Subjekt im Moment seiner Bewusstwerdung immer schon *in* der Sprache befinde.[468] So wie die Sprache eine Letztbegründungsinstanz für die Dekonstruktion von Subjektivität bildete, so hat Simmel unter dem Stichwort des Rodinschen »Bewegungsmotivs« schon zu

465 Ders., Rodin (wie Anm. 27), 344. Vgl. zum Thema der Auflösung von Substanzen und Materien im Denken der vorletzten Jahrhundertwende: Christoph Asendorf, Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie (Werkbund-Archiv, 18), Gießen 1989. Vgl. insbesondere das Kapitel zu Nietzsche: 54–46.

466 Simmel, Rodin (wie Anm. 27), 344. Vgl. zur Frage der Innen-Aussen-Relation des modernen Subjekts die Überlegung von Frisby: »Bereits implizit in Simmels Konzeption der Moderne ist die Abwesenheit konkreter Erfahrung enthalten, die sich ursprünglich aus der Interaktion mit einer äußeren Welt ableitet. Sie ist zu einer ›Innenwelt‹ geworden. Mit anderen Worten, die Erfahrung ist zum Erlebnis reduziert worden.« Vgl. Frisby, Fragmente (wie Anm. 328), 69.

467 Vgl. für diese Denkfigur von Descartes über Kant bis Fichte: Zima, Theorie des Subjekts (wie Anm. 305), 97ff.

468 Zima formuliert dies in zugespitzter Form so: »Die Grundthese der nachmodernen Denker, zu denen in den deutschsprachigen Ländern auch Derrida und Deleuze gerechnet werden, lautet, daß das individuelle Subjekt fremdbestimmt ist, weil es sich an das Andere des Unbewußten, der Sprache oder der Natur verliert.« Ders., Theorie des Subjekts (wie Anm. 305), 206.

einem historisch frühen Zeitpunkt ein radikal dezentriertes Subjekt entworfen, das sich selbst gegenüber immer schon in einer Position der Nachträglichkeit befindet.[469] Denkt man Simmels Konstruktion weiter, so muss diese Neuformulierung des Subjektbegriffs in letzter Konsequenz sowohl den Künstler wie auch den Interpreten betreffen. Obwohl Simmel seine Überlegungen nicht explizit auf diese Instanzen der künstlerischen Produktion und Rezeption bezogen hat, so scheint nichts dagegen zu sprechen, auch ihre jeweiligen Überzeugungen und Positionen nur mehr als »Durchgangspunkt[e] einer aus dem Unbestimmten kommenden und ins Unbestimmte gehenden Wanderung« zu begreifen, die somit auch stets nur eine relative Geltung beanspruchen können. Die Selbst- und Weltverhältnisse des modernen Subjekts, wie sie in Rodins Werken zur Sichtbarkeit zu gelangen scheinen, lassen sich für Simmel nicht mehr auf einen unumstößlichen Ankerpunkt zurückführen. Darin unterscheidet sich Simmels Zugriff auf Rodin in gravierender Weise von demjenigen Rilkes, in dessen Interpretation zumindest noch die Endlichkeit des Seins und die zeitüberdauernde Aussagekraft der Gebärde eine Sicherheit gewährende Form von Lesbarkeit garantieren

5.3.4 »Die Bewegtheit, das Fortschreiten selbst«: Simmel und Bergson

In Simmels Verdichtungen der Philosophie von Schopenhauer und Nietzsche war es ihm, wie wir gesehen haben, darum zu tun, das Verhältnis von Subjektivität und Geschichtlichkeit in den Blick zu rücken. In seiner Darstellung des lebensphilosophischen Denkens Henri Bergsons ergänzte er seine um die Begriffe »Leben« und »Bewegung« kreisenden Überlegungen darüber hinaus ausdrücklich um die Dimension der Zeitlichkeit. Jener Artikel war im Juni des Jahres 1914 in *Die Güldenkammer* erschienen.[470] Zwar wurde dieser Aufsatz zu einem Zeitpunkt publiziert, als Simmels letzte Studie zu Rodin schon einige Jahre zurücklag, aber doch kann man die hier formulierten Gedanken als Kondensat seiner langjährigen Beschäftigung mit dem französischen Philosophen verstehen. Es kann daher angenommen werden, dass manche der dort explizit formulierten Denkfiguren bereits in den Rodin-Studien einen Niederschlag gefunden hatten, wenngleich sie auch erst im Bergson-Aufsatz ausformuliert worden sind. Ähnlich

469 Vgl. Derridas Kritik an Husserls Vorstellung von Selbstpräsenz als Nullpunkt der Subjektivität und reiner Gegenwärtigkeit: »Die reine Ausdrücklichkeit wird die reine aktive Intention (Geist, Psyche, Leben, Wille) eines Bedeutens sein, das eine Rede beseelt, deren Inhalt (Bedeutung) gegenwärtig sein wird. Gegenwärtig nicht in der Natur, denn einzig die Anzeige findet in der Natur und im Raum statt, sondern im Bewußtsein. Also gegenwärtig für eine ›innere‹ Anschauung oder für eine ›innere‹ Wahrnehmung.« Vgl. Jacques Derrida, Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls, übersetzt von Jochen Hörisch, Frankfurt a.M. 1979, 56. Jonathan Culler fasst diesen Sachverhalt folgendermaßen zusammen: »Zu den vertrauten Begriffen, die von dem Wert der Präsenz abhängen, gehören: die Unmittelbarkeit der Empfindung, die Präsenz letzter Wahrheiten für ein göttliches Bewußtsein, die tatsächliche Präsenz eines Ursprungs historischer Entwicklungen, die spontane, nicht-vermittelte Intuition, die Aufhebung von These und Antithese in der dialektischen Synthese, die Präsenz logischer und grammatischer Strukturen in der Rede, die Wahrheit als das, was hinter der Erscheinung steht, und die effektive Präsenz eines Ziels in den Stufen, die zu ihm führen.« Vgl. Culler, Dekonstruktion (wie Anm. 148), 104.

470 Vgl. Georg Simmel, Henri Bergson, in: Ders., Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918, Bd. 2, hg. von Klaus Latzel (GSG, 13), Frankfurt a.M. 2000, 53–69.

wie schon im Aufsatz zu Schopenhauer und Nietzsche konturiert Simmel in seinem Aufsatz über den französischen Philosophen den Begriff des »Lebens«, der in Bergsons Schriften fundamentale Bedeutung erlangt hatte, als einen Angelpunkt des philosophischen Denkens in der Moderne. Seine Wichtigkeit zeigt sich für Simmel darin, dass er das unumgängliche Fundament der Denkströmungen dieser Epoche ist, ohne jedoch selbst ausdrücklich reflektiert zu werden: »Diese unbegründeten Grundbegriffe sind die Punkte, an denen das Denken und das Sein des Denkenden sich treffen.«[471] Wie er es schon in den Rodin-Essays von 1909 und 1911 für den Bildhauer vorgeführt hatte, so lenkt Simmel auch den Blick auf den französischen Philosophen mithilfe eines historischen Abrisses. Dessen »Eintreffen« in der Geschichte der Philosophie wird dabei wie eine historische Notwendigkeit dargestellt. Simmels knappe Skizze der Philosophiegeschichte beginnt mit der antiken Vorliebe für die »Substanz« als etwas »Zeitlos-Unveränderliche[m]« und erreicht zügig das Christentum mit seiner geistigen Orientierung an der Unerreichbarkeit Gottes. Ähnlich wie bei den Rodin-Essays folgt darauf unmittelbar eine Passage zur Renaissance und ihrer Fokussierung auf die »Natur und die Gesetze ihrer mechanischen Bewegung«. Mit einem historischen Sprung kommt Simmel sodann in seiner eigenen Gegenwart an: »Nun aber scheint mit dem 20. Jahrhundert die mechanische Bewegung ihre Stelle als letzte Instanz einem anderen Begriff einzuräumen: dem Leben.«[472] Simmel erinnert an die beschränkte Erklärungskraft einer mechanistischen Vorstellung von Zeit, für die diese lediglich »eine Anzahl mechanisch aufgereihter Zustände« und somit ein »leeres, gleichgültiges Schema«[473] ist. Würde man diesen Mechanismus, so Simmel, als eine Letztbegründungsinstanz der Welterkenntnis akzeptieren, so spräche nichts gegen die Schreckensvision, dass »ein mit hinreichendem Wissen ausgestatteter Geist die ganze Zukunft jedes Wesens konstruieren«[474] kann. Die mechanistische Auffassung der Welt sehe in der Zeit also gerade keine Form des Werdens. Insofern werde Ereignissen auch prinzipiell die Potenzialität abgesprochen, den Lauf der Dinge in der Zukunft ändern zu können. Für das unerwartete Auftauchen des Neuen habe eine solche Weltsicht also keine Sensibilität.[475] Als ein Gegenkonzept hierzu habe Bergson, so Simmel, sein Konzept der Zeit als einer unteilbaren und fließenden »durée« entworfen:

> Hier ist die Zeit nicht mit einzelnen Konstellationen ausgefüllt, die beliebig nahe aneinandergerückt werden können, sondern mit einer stetigen Strömung, in der

471 Simmel, Bergson (wie Anm. 470), 53.
472 Ders., Bergson (wie Anm. 470), 54.
473 Ders., Bergson (wie Anm. 470), 56. Ihren *locus classicus* hat diese Kritik am mechanistischen Zeitbegriff in Bergsons Dissertation: »Mais un moment du temps, nous le répétons, ne saurait se conserver pour s'ajouter à d'autres. Si les sons se dissocient, c'est qu'ils laissent entre eux des intervalles vides. Si on les compte, c'est que les intervalles demeurent entre les sons qui passent: comment ces intervalles demeureraient-ils, s'ils étaient durée pure, et non pas espace? C'est donc bien dans l'espace que s'effectue l'opération.« Vgl. Bergson, Essai (wie Anm. 350), 66.
474 Simmel, Bergson (wie Anm. 470), 55.
475 Vgl. mit Blick auf die Aneignung Bergsonscher Denkfiguren in der Kunst der Avantgarden die Überlegungen von Marc Antliff: »Members of the Bergsonian avant-garde failed to heed Bergson's example because they attempted to subsume human history in mythic and organicist theories of collectivity. Their politics is part of the legacy of Bergsonism, rather than of Bergson.« Vgl. Mark Antliff, Inventing Bergson. Cultural politics and the Parisian Avant-garde, Princeton 1993, 11. Es wäre zu diskutieren, ob die Tendenz zu Radikalisierung nicht tendenziell schon in Bergsons Philosophie angelegt ist.

> es überhaupt keine festen, bestimmt begrenzten Zustände gibt. […] Nur die Zeit, die gelebt wird, in der also jeder Punkt notwendig früher oder später als jeder andere ist, ist die wirkliche, ablaufende Zeit.[476]

Simmel betont, dass es unumgänglich sei, das Fortschreiten der Zeit jenseits eines mechanistischen Determinismus zu denken. Man müsse gerade den unumkehrbaren, aber nicht vorhersehbaren Vektor anerkennen, dem sie folgt. Nur so könne man vermeiden, Ereignissen und Geschehnissen in der Welt immer schon einen sie bestimmenden »Finalismus« zu unterstellen. In Simmels Lektüre wird Bergsons vielzitierter und bisweilen missverstandener Begriff des »Schöpferischen« zumindest ein Stück weit aus dem Bannkreis der vitalistisch-biologistischen Denkströmungen des Fin de Siècle befreit.[477] Demgegenüber wird er als ein gelungener Versuch begrüßt, die zeitliche Struktur einer unvorhersehbaren Ereignishaftigkeit in einer radikalen Weise formuliert zu haben:

> [D]a das Spätere nicht bloß eine andere Zusammensetzung des Früheren ist, sondern jeder Moment eines Lebens etwas ist, was es so in ihm noch nicht gab – so sind seine Entwicklungen in jedem Augenblick etwas Schöpferisches. Das bedeutet: so wenig wie die Zeit sich wiederholen kann, weil das kontinuierliche Fortschreiten ihr Wesen ist, so wenig kann es irgendein Lebensmoment.[478]

Anhand dieser Gegenüberstellung von mechanistischen und lebensphilosophischen Zeitvorstellungen ist es Simmel möglich, Bergsons Zeitbegriff in ein philosophisch-geschichtstheoretisches Projekt einzuschreiben, das auf die Anerkennung einer unhintergehbaren Historizität abzielt, innerhalb derer »das Leben, sowohl in der Entwicklung der Arten wie im Individuum, *Geschichte* hat, d.h. jede Gegenwart die ganze Vergangenheit voraussetzt.«[479] In dieser Passage dürfte das dichte intertextuelle Gefüge erkennbar werden, innerhalb dessen Bergsons Philosophie von Simmel vor dem Hintergrund der vorangegangenen Analysen zu Schopenhauer und Nietzsche rezipiert wird. Zugleich zeigt sich, dass Simmels Konzept der Moderne (und somit auch der modernen Kunst) gerade nicht mehr an einem teleologischen Schema orientiert ist. An Bergsons wie auch an Nietzsches Denken interessiert Simmel vor allem, wie beide Philosophen das Unvorhersehbare und Kontingente von lebensgeschichtlichen, aber auch von epochenübergreifenden historischen Entwicklungen hervorzukehren verstehen: »Ich sehe hier eine tieferliegende motivische Verwandtschaft mit Nietzsche, die man auf die Formel bringen mag: dass das Leben und seine Höhe nicht auf das zu begründen ist, was unterhalb seiner liegt.«[480]

Nicht nur in Bezug auf die Zeitkonzepte wirft der Bergson-Aufsatz retrospektiv ein erhellendes Licht auf Simmels Auseinandersetzung mit Rodin, sondern ebenso im Blick auf den Begriff der »Bewegtheit«, an dessen philosophische Definition sich

476 Simmel, Bergson (wie Anm. 470), 56.

477 Zur Frage nach dem Zusammenhang von Bergsons Lebensphilosophie mit der Moderne, vgl. Frederick Burwick/Paul Douglass (Hg.), The Crisis in Modernism. Bergson and the Vitalist Controversy, Cambridge 1992.

478 Simmel, Rodin (wie Anm. 27), 57.

479 Ders., Rodin (wie Anm. 27), 58. Diese Zeitvorstellung rückt Simmel wieder in die Nähe von Rilke, der im Rückgriff auf das Zeitkonzept des Augustinus die Vergangenheit als Akkumulierung von Ereignissen in der Gegenwart versteht.

480 Ders., Bergson (wie Anm. 470), 57.

Simmel nun heranwagt. Dazu setzt er bei Bergsons Kritik des Intellekts an. Dieser sei stets an der Herstellung von mechanischen oder geistigen Werkzeugen orientiert gewesen, durch welche die Wirklichkeit in einer praktischen Hinsicht bewältigt werden sollte.[481] In einer solcherart strikten Handlungsorientierung und in der Fixierung auf ein bestimmtes Ziel oder einen Zweck erweise sich der Intellekt dem Leben gegenüber jedoch als unzulänglich. Denn das »Leben« sei gerade dadurch charakterisiert, dass es sich solch pragmatischen Vereinnahmungen immer schon entziehe:

> Dies [die »Herstellung einer Vielheit gleicher Produkte«] ist der äußerste Gegensatz zum Leben, dessen Wesen Bewegtheit ist; denn, so paradox es klingt, die *Bewegtheit* der Körper als solche geht unser Handeln nichts an. Dieses ist nur dafür interessiert, *wohin* ein bewegter Körper geht und an welchem *Punkte* seiner Bahn er sich jeweils befindet – also nicht die Bewegtheit, das Fortschreiten selbst, sondern die festen Lagen, die aneinandergereihten Unbewegtheiten, die fixierten Pläne, ihre Realisiertheit oder ihre Hindernisse.[482]

Simmels Faszination für Bergson kulminiert in dessen Idee einer »Kontinuität des Sichänderns«, die jenseits des allzu einfachen »Gegensatz[es] von Identität und Andersheit« verortet wird.[483] Wenn Simmel also die »Bewegtheit« als einen Kerngedanken der Bergsonschen Philosophie erkennt, so darf diese nicht mit der traditionellen Auffassung von Bewegung verwechselt werden, die sich meist auf einen zweckgebundenen Akt bezieht, bei dem ein Körper von einer Stelle zu einer anderen versetzt wird oder sich selbst dorthin versetzt. Im Sinne einer Prozessualität des »Fortschreitens« wird von Simmel gerade das Moment von Unvorhersehbarkeit betont, das in der Zweckfreiheit eines jeden lebendigen Körpers seine Rechte einfordert. Die Brücke zu einem Freiheitsmoment, das im geschichtlichen Sinne in einem revolutionären Ereignis aufflackern kann, ist von hier aus leicht zu schlagen. Tatsächlich wurde Bergson, wie François Azouvi herausgearbeitet hat, gerade in Frankreich als Vordenker einer politischen Theorie der Kontingenz begriffen. Dabei ist er zeitweilig sowohl von einer extremen Linken als auch einer extremen Rechten als ihr Meisterdenker in Anspruch genommen worden.[484] Das von Simmel bereits in den Rodin-Interpretationen *in nuce* entfaltete Konzept von Moderne siedelt sich also in einem denkbar anderen philosophischen Kontext als demjenigen von Rilkes Reflexion über die *conditio humana* des modernen Menschen an. Dennoch schreibt es sich nicht in eine unidirektionale und teleologisch strukturierte Entwicklungslogik ein, die das Ziel des historischen Prozesses, den sie beschreiben möchte, schon im Vorhinein zu kennen glaubt. Mag es auf der einen Seite richtig sein, dass Simmels historische Rückblenden in die Geschichte der Philosophie und der Bildhauerkunst von hegelianischen Konstruktionen nicht frei sind, so können auf der anderen Seite die Rückgriffe auf Philosopheme Nietzsches und Bergsons verdeutlichen, inwiefern sich Simmel für einen Geschichtsbegriff begeistern konnte, der

481 Mehrfach hat Bergson die Intuition als vermeintlich unmittelbaren Zugriff auf die Realität dem Intellekt gegenübergestellt, so auch hier in einer für ein breiteres, wissenschaftlich interessiertes Publikum aufbereiteten Weise: Henri Bergson, Introduction à la métaphysique, Paris 2009, 177–227, hier 177ff.

482 Simmel, Bergson (wie Anm. 470), 62.

483 Ders., Bergson (wie Anm. 470), 62.

484 Vgl. insbesondere: Azouvi, Bergson (wie Anm. 350), 186ff.

unvorhersehbare und kontingente Ereignisse zulässt. »Bewegtheit« dient Simmel dabei als eine Denkfigur, um den Akt des »Fortschreitens« selbst, also das Differenzmoment des Aufschubs und des Aufschiebens, in den Blick nehmen zu können.

5.3.5 Nach dem Menschen? Simmels Grenzerkundungen

Nicht nur im Kontext seiner philosophischen Lektüren, sondern bereits im Zuge seiner soziologischen Auseinandersetzung mit der modernen Geldwirtschaft, wie sie in dem epochalen Werk *Die Philosophie des Geldes* aus dem Jahr 1900 entfaltet wurde, entwickelte Simmel vergleichbare Denkfiguren.[485] Freilich würde es den Rahmen dieser Untersuchung sprengen, wollte man die genauen Strukturbezüge zwischen den geldtheoretischen und den lebensphilosophischen Schriften detailliert darlegen. Aus diesem Grund beschränken sich die folgenden Ausführungen lediglich auf die Frage, wie dieser Zusammenhang in neueren metapherngeschichtlichen Analysen entfaltet wurde. Der Philosoph Hans Blumenberg hat in einer bis heute wenig bekannten Studie zu Simmel die Konvergenzen der Metaphoriken von Geld und Leben analysiert. Darin verfolgte er den strukturellen Zusammenhang zwischen diesen anscheinend so disparaten Themenbereichen. Für Blumenberg kommen sie darin überein, dass von Simmel beide sowohl als Untersuchungsgegenstände verstanden als auch im Sinne von Metaphern zur Beschreibung von Prozessen der Modernisierung eingesetzt wurden: Geld und Leben stehen modellhaft für »Charakteristiken von Stadien eines Prozesses, dessen Dynamiken hier wie dort immanent sind: Erstarrung und Liquidität, Gestalt und Auflösung, Festhalten und Verschwinden, Institution und Freiheit, Nivellierung und Individualität.«[486] Mit einem vergleichbaren Ansatz bezeichnete Aleida Assmann den grundlegenden Gegensatz von »flüssig« und »fest« als »Simmelsche Leitmetapher von den unterschiedlichen Aggregatzuständen« einer Gesellschaft, wie sie zum Beispiel die Kultur der Moderne ausgeprägt hat. Es seien »Grenzwerte jenes Spannungsfeldes, in dem sich Kultur grundsätzlich konstituiert und kulturelles Leben immer schon bewegt.«[487] Diese Feststellung scheint aus einer immanenten Simmel-Lektüre gerechtfertigt und hätte wohl auch die Zustimmung des Philosophen erhalten. Allerdings könnte die Behauptung, Simmels Denken sei von einem »fundamentalen Dualismus« geprägt, die Vermutung stützen, dass die Metaphern nur eine dienende Rolle als nachträgliche Beschreibungsmodelle haben. Jedoch scheint es sich gerade im Falle der Simmelschen »Bewegtheit« um eine Metapher zu handeln, die sich nicht auf einen dahinterstehenden Klartext bezieht, sondern die im Sinne einer absoluten Metapher dazu tendiert, die Grenzziehungen zwischen eigentlichem und uneigentlichem Sprechen aufzuweichen.

485 Vgl. zum Zusammenhang von Kulturphilosophie und Ästhetik bei Simmel: Hannes Böhringer, Die »Philosophie des Geldes« als ästhetische Theorie. Stichworte zur Aktualität Georg Simmels für die moderne bildende Kunst, in: Heinz-Jürgen Dahme/Otthein Rammstedt (Hg.), Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien, Frankfurt a.M. 1984, 178–183.

486 Blumenberg, Geld oder Leben (wie Anm. 329), 123.

487 Aleida Assmann, Fest und flüssig: Anmerkungen zu einer Denkfigur, in: Dies./Dietrich Harth (Hg.), Kultur als Lebenswelt und Monument, Frankfurt a.M. 1991, 181–210.

Blumenberg jedenfalls beobachtete, dass in Simmels Schriften in chronologischer Hinsicht die Metapher des »Lebens« im Vergleich zu seinen Reflexionen zum Geld erst deutlich später einen eigenen Raum einnahm, obwohl sie doch auf den ersten Blick weitaus deutungsoffener erscheint. Darin sah er die Auffassung widerlegt, dass Metaphern bloß das »Nachträgliche und daher genetisch Akzessorische« seien und somit lediglich »entbehrlicher Zierrat und Zutat«: »Überzeugender ist daher der Nachweis, daß man, wenn man sich ans Allgemeine wagt, die Metapher schon besitzen muß. Sie ist das Primäre, sie erschließt den Zugang zu den höheren Abstraktionsgraden, in denen sie sich als Orientierung zunehmend verbirgt und schließlich verschwunden ist.«[488] Auf den ersten Blick mag der hier evozierte Zusammenhang von Geld und Leben überraschen, steht doch die Geldmünze zunächst einmal symbolisch für ein Objekt ein, dessen Materialwert zumindest in der Moderne weitgehend nebensächlich ist und das sich in zeichentheoretischer Hinsicht durch seine Konvertibilität auszeichnet.[489] Blumenberg weist darauf hin, dass sich bereits die nominalistische Philosophie aus genau diesem Grund für das Phänomen interessiert hat. Schließlich handelt es sich beim Geld um ein Trägermedium, dessen Bedeutung letztlich nicht fixierbar ist, da diese erst im Prozess der wechselseitigen Aushandlung von subjektiven Begehrenswünschen einerseits sowie dem Produktionsaufwand der jeweiligen Ware andererseits entsteht.[490] Aufschlussreich ist für Blumenberg, wie Simmel aus der zeichentheoretischen Verfasstheit des Geldes Konsequenzen für die Formierung moderner Subjektivierung zu erblicken glaubt. Aus einer historischen Perspektive betrachtet trägt das Geld dazu bei, dass einzelnen Objekten im Laufe der Zeit kein inhärenter Wert mehr zugesprochen werden kann, insofern es kontinuierlich subjektive Qualitäten in objektive Quantitätsbezüge überführt. Daher bildet es für Simmel ein Medium, das die historische Ausdifferenzierung einer Sphäre der persönlichen Freiheit des Individuums unterstützt.[491] Dies zumindest war die optimistische Hoffnung, die er in den historischen Prozess der Modernisierung setzte. Demgegenüber aber bleibt die Metapher des »Lebens« denjenigen Bereichen des Menschseins vorbehalten, die sich einer Vereinnahmung durch den Warenverkehr entziehen, wie vor allem der menschliche Leib selbst.[492] Vor dem Hintergrund dieses Gegensatzes fällt auf, dass Simmel auf den letzten Seiten seiner *Philosophie des Geldes* eine historische Betrachtungsweise einschlägt, bei der das Geld immer stärker auf seine eigendynamische Bewegungstendenz hin betrachtet und dabei zusehends

488 Blumenberg, Geld oder Leben (wie Anm. 329), 123.

489 Vgl. Ders., Geld oder Leben (wie Anm. 329), 124f.; vgl. ebenso: Georg Simmel, Philosophie des Geldes (GSG, 6), hg. von David P. Frisby und Heinz-Jürgen Dahme, Frankfurt a.M. 1989, 199ff., URL: http://socio.ch/sim/geld/ (Zugriff vom 01.01.2017).

490 Vgl. Blumenberg, Geld oder Leben (wie Anm. 329), 125.

491 Vgl. Ders., Geld oder Leben (wie Anm. 329), 129f.; vgl. hierzu auch die Überlegung von Dieter Thomä: »Die Kombination aus der Entgrenzung von Möglichkeiten und der Immunisierung gegen Enttäuschungen verleitet dazu, am Gelde als dem ›bloßen Können‹ festzuhalten, also – dieses Wortspiel muß sein – der Zukunft die Ankunft zu verweigern. Simmel beschreibt diesen Mechanismus durchaus sympathetisch, als einen Freiheitsgewinn der Moderne; er bezieht insofern auch eine Gegenposition zu der Ruhe, die bei Zola einkehrt, und hält sich an die Bewegung.« Vgl. Dieter Thomä, Ankunft und Abenteuer. Philosophische Zeiterfahrungen im Ausgang von Émile Zola und Georg Simmel, in: Aage Hansen-Löve/Annegret Heitmann/Inka Mülder-Bach (Hg.), Ankünfte. An der Epochenschwelle um 1900, München 2009, 21–39, hier 31.

492 Vgl. Burwick/Douglas, Crisis (wie Anm. 477), 1.

mit dem Begriff des »Lebens« überschrieben wird. Blumenberg erkennt in der Bewegtheitstendenz des Geldes, wie Simmel sie konzipiert, einen Zug zur Technisierung der Seinsverhältnisse des Menschen.

In einem Kommentar zu der Studie von Blumenberg hat Anselm Haverkamp angemerkt, dass das Geld in seiner Struktur den »nackte[n], oder doch merklich entblößte[n], rhetorische[n] Apparat« der Moderne zur Anschauung bringt und damit die »technologische […] Durchorganisation in nach-anthropologischen Seinsverhältnissen«[493] sichtbar macht. Simmels suggestive Analogiebezüge zwischen den Eigenbewegungen des Geldwesens auf der einen und dem emphatisch beschworenen Leben auf der anderen Seite sind daher keine Form von gesuchter Zusammenschmelzung von unvereinbaren Konzepten. Im Gegenteil lenken sie den Blick auf die Erkenntnis, dass der moderne Kapitalismus dazu tendiert, sich einer Beschreibbarkeit in anthropologischen Kategorien zu entziehen. Man geht daher nicht fehl, diesen aus einer Simmelschen Perspektive als eine Art Ersatzreligion zu begreifen, wenn auch nicht im Sinne von Max Webers (1864–1920) Deutung des Kapitalismus als Erbe protestantischer Lebenspraktiken in der durchrationalisierten Moderne.[494] Der wesentliche Unterschied zwischen einem so konzipierten, modernen Kapitalismus und dem Christentum besteht folglich im Obsoletwerden anthropologischer Denkmuster. Die »eigentümliche Objektivität der Fiktion« des Geldes, so Haverkamp, liege gerade darin, dass dieses »allein auf Grund der inhärenten Logik von Substitutionsverhältnissen funktioniert und deshalb wirklichkeits*frei* technisierbar ist«.[495] Während Gott in der christlichen Religion letztlich nach dem Modell des Menschen gedacht wurde, liegt mit Simmels Hypothese vom Geld als »bewegendem Beweger« eine Beschreibungskategorie vor, die »auf Anthropomorphismen oder sonstwelche anthropomorphe Fiktionen nicht angewiesen« ist, die also »unmenschlich (genauer: ohn-menschlich wie ohn-mächtig)«[496] funktioniert.

Innerhalb der Rodin-Debatte ist daher mit Simmels Argumentation, obwohl diese anfänglich emphatisch um die Frage nach dem Menschen in der Moderne kreiste, ein extremes Moment der »De-Humanisierung« des Künstlers erreicht. Dessen künstlerische Verfügungsgewalt scheint bloß noch darauf beschränkt zu sein, den geschichtlichen Prozess der Ablösung von anthropologischen Vorstellungen sichtbar zu machen. Doch hat diese Simmelsche, von Blumenberg und Haverkamp weiter zugespitzte Gedankenbewegung noch eine weitere Konsequenz, die letztlich die Kompetenzen des Interpreten selbst betrifft: Denkt man nämlich die Frage nach dem »Bewegungsmotiv« weiter, so wird in dieser Tendenz zur Desubstantialisierung und Desubjektivierung auch die einst als gesichert geglaubte Position des Interpreten (wie sie beispielsweise

493 Anselm Haverkamp, Geld oder Geist. Die Metapher des Geldes und die Struktur der Offenbarung, in: Dirk Baecker, (Hg.), Kapitalismus als Religion (Ableger, 5), Berlin 2009, 175–186, hier 183f.

494 Damit wäre ein wichtiger Unterschied zwischen Simmels und Webers Moderne-Theorien benannt, der allzu oft unterschlagen wird zugunsten einer Parallelsetzung beider Autoren, deren Vorstellung von Modernität im Konzept der Ausdifferenzierung sozialer Sphären wie auch der Bedeutungszuschreibung von Kontingenz für den individuellen Lebensweg gesehen wird. Vgl. Linda Simonis, Reflexion der Moderne im Zeichen von Kunst. Max Weber und Georg Simmel zwischen Entzauberung und Ästhetisierung, in: Gerhard von Graevenitz (Hg.), Konzepte der Moderne. DFG-Symposion 1997, Stuttgart 1998, 612–632, hier 613.

495 Haverkamp, Geld oder Geist (wie Anm. 493), 185.

496 Ders., Geld oder Geist (wie Anm. 493), 184.

Rilke noch für sich beanspruchen konnte) in die ungewissen und kontingenten Prozessualitäten des Geschichtlichen hineingezogen. Wenn Simmel die »moderne Seele« als eine »*transmutabilità*« beschreibt, die sich stets in einem »kontinuierliche[n] Gleiten ohne feste Ausschlagpole und Haltepunkte«[497] befindet, so dürfte diese Charakterisierung nicht nur für Rodins Körperdarstellungen Gültigkeit haben, sondern zugleich auch als eine probate Selbstbeschreibung des Interpreten im Zeitalter der Moderne dienen. Geht man mit Simmel von einem Begriff des »Lebens« aus, das selbst »*Geschichte* hat« und bei dem kein Moment je die Wiederholung des Vorigen ist[498], so wird schließlich auch dem Philosophen die Deutungshoheit über Rodins Kunst entzogen. In der alles durchwaltenden Herrschaft des »Bewegungsmotivs« wird jegliche stabile Beobachterposition als bloße Fiktion der Objektivität enttarnt. Auch die Produktion von Sinn und Bedeutung muss sich also der Eigendynamik des Geschichtlichen übereignen, wodurch das Vertrauen in jenen retrospektiven historischen Blick ausgestrichen wird, der vergangene Ereignisse noch entziffernd zu deuten vermochte.[499] Als Simmel mit der Thematik des Geldes in der Moderne und mit der Metapher des »Lebens« theoretische Werkzeuge gefunden hat, die es ihm erlauben sollten, Alternativkonzepte zur christlichen Auffassung Gottes als Schöpfergestalt nach dem Modell des Menschen zu entwerfen, haben sich seine Überlegungen zugleich auch von einer letztlich messianischen Geschichtsauffassung losgesagt. Mit der Wiederkunft Christi wäre gemäß einer solchen Vorstellung nicht nur das Ende der Geschichte erreicht, sondern zugleich auch jener Moment, in dem die Welt und die Ereignisse ihren heilsgeschichtlichen Sinn offenbaren. Indem Simmel diesen in die Zukunft hinein projizierten Ankerpunkt tilgt, entzieht er auch seinen eigenen interpretativen Anstrengungen die Rückversicherung in einem Wahrheitsdenken. Simmels Ausführungen zu Rodin lassen sich vor diesem Hintergrund als ein emphatisches Bekenntnis zu ihrer eigenen, konstitutiven Vorläufigkeit lesen, als Wissen um eine Geschichte der Moderne, bei der ungewiss bleiben muss, ob sie je zur Lesbarkeit gelangen wird.

Erst eine spätere Generation von Kunsthistorikern hat, wie das nachfolgende Kapitel zeigen möchte, von dieser um Begriffe und Konzepte wie »Leben«, »Lebendigkeit« und »Bewegtheit« kreisenden Debatte Abstand genommen und Rodins Skulpturen und Plastiken nunmehr im kalten, ja fast mortifizierenden Licht der Geschichte erblickt. Sie galten ihnen als Reste einer schon vergangenen Epoche, die nur in der kunsthistorischen Deutungspraxis zeitweilig noch zum Leben erweckt werden konnte. Die bis zu Simmels Reflexionen immer wieder beschworenen Erfahrungen von ästhetischer Präsenz vor den Skulpturen und Plastiken Rodins wurden spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg als Phantasmen einer von Vitalismus und Lebensphilosophie inspirierten Epoche bewertet.

497 Simmel, Rodin (wie Anm. 27), 341.
498 Simmel, Bergson (wie Anm. 470), 58.
499 Vgl. zur Vorstellung von der Lesbarkeit der Geschichte im stillgestellten Bild: Anselm Haverkamp, Notes on the »Dialectical Image« (How Deconstructive Is It?), in: Diacritics 22, 3/4 (1992), 69–80.

6. Verlust und Wiederbelebung: Modernekritische Verortungen Rodins in der deutschsprachigen Kunstgeschichte um 1950

Im Jahr 1954 ließ der deutsche Kunsthistoriker Josef Schmoll gen. Eisenwerth (1915–2010) die Ergebnisse seiner Forschungen zum Torso-Motiv bei Rodin in eine Schlussfolgerung einmünden, die heutige Leser eher befremden dürfte. Die Werke des Bildhauers bringen seiner Ansicht nach den »vielleicht […] letzten umfassenden, blutvollen plastischen Ausdruck abendländischen Menschtums […] aus anthropozentrischer Sicht«[500] zur Darstellung. Das unüberhörbare Pathos dieser Zeilen und ihr schwermütiger, fast schon apokalyptischer Tonfall gehören schon merklich einer anderen Zeit an als diejenigen Deutungsweisen, die wir in den vorangegangenen Kapiteln verfolgt haben – und dies sollte kein Einzelfall bleiben. Denn auch in einem Aufsatz zu den Einflussbeziehungen zwischen Edvard Munch (1863–1944) und Auguste Rodin hat sich der Kunsthistoriker einer ähnlichen rhetorischen Stilhöhe bedient, um beide Künstler und ihre Strategien der Gestaltung von Raum und Räumlichkeit – sei diese nun gemalt oder plastisch modelliert – zu charakterisieren. An den Werken beider Künstler bemerkte der Kunsthistoriker einen symbolistisch überformten »Dunkelraum«, der »als Seinsgrund menschlicher Existenz«[501] die Figuren umgebe und bergend trage. Vom sprachlichen Duktus bis hinein in die Terminologie mag man sich bei Wendungen wie diesen an den typisch nachkriegsdeutschen Jargon einer an Martin Heidegger (1889–1976) geschulten Denkweise erinnert fühlen, ohne dass eine solche Filiation von dem Kunsthistoriker explizit gemacht werden würde. So könnte man an den Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerks* (1935–1936) denken, in dem Heidegger Vincent van Goghs (1853–1890) Gemälde *Ein Paar Schuhe* aus dem Jahr 1886 als eine geschichtsbildende »Eröffnung des Seienden« beschrieben und das Kunstwerk so als ein »Geschehen der Wahrheit« aufgefasst hat.[502]

Tatsächlich zählen Schmoll gen. Eisenwerths Interpretationen von Rodin neben einem wichtigen Essay des Philosophen Günther Anders (1902–1992) auch heute noch zu den vielzitierten und ausgesprochen wirkmächtigen Deutungsangeboten zu dem Bildhauer, vielleicht auch deshalb, weil sich beide Wissenschaftler an übergreifende Epochendiagnosen herangewagt und so für die Nachkriegszeit neuartige Sichtweisen auf die skulpturalen und plastischen Werke des Franzosen hervorgebracht haben. Diese Umperspektivierung der Rodin-Debatte führte eine freilich wenig optimistische, weil offenbar von tiefgreifenden historischen Enttäuschungen geprägte Klangfarbe in die Rezeption dieses Künstlers ein.

Zwischen Anders berühmten Vortrag über Rodin und dem Beginn der jahrzehntelangen Auseinandersetzung Schmoll gen. Eisenwerths mit den Werken und der Person Auguste Rodins liegen nur wenige Jahre. Dennoch zeigen sich – ähnlich wie im Fall

500 Schmoll gen. Eisenwerth, Torso (wie Anm. 307), 139. Schmoll gen. Eisenwerth hat seine Habilitationsschrift, die ungedruckt blieb (Auguste Rodin. Zur Werkentwicklung und Deutung, Technische Universität Darmstadt, 1950), in verstreuten Teilen publiziert.

501 Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth, Munch und Rodin, in: Ders., Rodin-Studien: Persönlichkeit, Werke, Wirkung, Bibliographie, München 1983, 275–296, hier 296.

502 Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerks, in: Ders., Holzwege, Frankfurt a.M. 1957, 25.

der Konstellation von Rilke und Simmel oder wie nachfolgend auch im Bezug von Leo Steinberg (1920–2011) zu Rosalind Krauss (geb. 1941) – im methodischen Ansatz und in den geschichtsphilosophischen Perspektivierungen beider Deutungen trotz zeitbedingter struktureller Ähnlichkeiten auch gravierende Unterschiede. Bei aller historischen Vergleichbarkeit sollen diese Interpretationen auf den nachfolgenden Seiten daher nicht als bloße Parallelerscheinungen einer geteilten historischen Situation vorgestellt werden. Zunächst einmal sind diese den unterschiedlichen Forscherpersönlichkeiten und deren divergierenden gesellschaftspolitischen Ansichten geschuldet. Der zeitweise im Exil lebende Intellektuelle Anders verstand sich in seinen Schriften stets als kritischer Mahner von gesellschaftlichen Missständen[503], wohingegen Schmoll gen. Eisenwerth als akademischer Hochschullehrer schon von Berufswegen eine andere gesellschaftliche Rolle zukam. Auch heute noch gilt der lange Zeit in Saarbrücken und sodann in München lehrende Kunsthistoriker als ein Pionier in der Etablierung einer wissenschaftlichen Erforschung moderner Kunst: Wiederholt hat er die Bedeutung der Kunst der historischen Avantgarden für die Kunstgeschichte unterstrichen sowie auf die Notwendigkeit einer vertieften kunsthistorischen Aufarbeitung der Fotografie verwiesen. Schließlich war es Schmoll gen. Eisenwerth, der anlässlich der Ausstellung *Mensch und Menschenbilder* im Jahr 1950 beim *Ersten Darmstädter Gespräch* offensiv gegenüber Hans Sedlmayrs (1896–1984) antimoderner Kunstauffassung Position bezogen und mit dem Begriff des »Stilpluralismus« einer Kunstgeschichte das Wort geredet hat, die die Partikularität, ja die Vielfältigkeit der künstlerischen Ausdrucksformen in der Moderne bewusst anerkennen wollte.[504]

Wichtiger als diese Unterschiede im gesellschaftspolitischen Selbstverständnis dürfte jedoch die Tatsache sein, dass zwischen dem Vortrag, den Anders während der Zeit des Zweiten Weltkrieges im amerikanischen Exil gehalten hat, und Schmoll gen. Eisenwerths Publikationen das einschneidende Erlebnis des Endes des Zweiten Weltkriegs lag. Gerade die Arbeiten von Schmoll gen. Eisenwerth zu Rodin führen in eindrücklicher Weise vor Augen, in welchem Maße sich die deutschsprachige Kunstgeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg mit der Frage nach ihrer Selbstpositionierung in Bezug auf die Kunst der Moderne auseinanderzusetzen hatte. Wie folgenreich diese historische Zäsur für Schmoll gen. Eisenwerth war, bekannte er nachträglich im Vorwort seiner *Rodin-Studien* aus dem Jahr 1983. In einem überraschend persönlichen, biografischen Rückblick schildert er darin seine Begegnung mit der Pariser Kunst der vorletzten Jahrhundertwende und stellt sie in einen Zusammenhang mit seinem Kriegseinsatz als junger Soldat in der Normandie. Für den Kunsthistoriker war die Beschäftigung mit Rodin offenbar nicht nur persönlichen Vorlieben geschuldet, sondern sie wurde von ihm zumindest im Rückblick als Beitrag zum deutsch-französischen Aussöhnungsprozess gewertet. Unmissverständlich hat sich Schmoll gen. Eisenwerth in diesem Vorwort

503 Vgl. Konrad P. Liessmann, Günther Anders: Philosophieren im Zeitalter der technischen Revolution, München 2002, 7.

504 Vgl. Wielandt Schmidt, Der Vielseitige. Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth zum 80. Geburtstag, in: Winfried Nerdinger/Norbert Knopp (Hg.), Festschrift für J.A. Schmoll genannt Eisenwerth zum 90. Geburtstag, München 2005, 11. Mit Blick auf diese Selbsteinschätzungen, vgl. ein Interview mit dem Kunsthistoriker: Jo Enzweiler, Interview 11. Josef Schmoll gen. Eisenwerth im Gespräch mit Monika Bugs, Saarbrücken 2003.

von seinem einst hochgeschätzten Universitätslehrer Wilhelm Pinder (1878–1947) und von dessen von Ressentiments und Klischees geprägten Frankreichbild distanziert. So setzte er das Zeichen eines Bruchs mit einer kunstgeschichtlichen Tradition, die in ihren Methoden und Ansichten, aber auch in der Hochschulpolitik offenkundig in die Ideologie des Nationalsozialismus verstrickt war.[505]

6.1 Kunstgeschichte nach dem Krieg

Blickt man auf diese Forschungen zu Rodin, der im Jahre 1917 verstorben war, so zeigt sich, dass sich das Werk des Künstlers der Kunstgeschichte der 1950er-Jahre als untersuchenswertes Phänomen regelrecht aufzudrängen schien. In seinen Skulpturen und Plastiken wollte man offenbar rückblickend Symptome und Anzeichen für die nachfolgenden historischen Verwerfungen erkennen. Dabei hat die Rodin-Rezeption der Jahre um 1950 den meist von begeistertem Enthusiasmus geprägten Interpretationsstil der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg durch einen merklich melancholisch gefärbten Blick auf die Kunst und Kultur des Fin de Siècle ersetzt. Das zeigt sich umso deutlicher, wenn man unter dem Begriff der »Melancholie« nicht bloß in einem vagen, alltagssprachlichen Sinn ein spätromantisches Gefühl des Weltschmerzes meint, sondern mit Walter Benjamin (1892–1949) eine spezifische, weil poetologisch, zeichentheoretisch und geschichtsphilosophisch zu fassende Bezugnahme zur Welt, bei der die betrachteten Dinge aus ihren Lebenszusammenhängen ausgesondert werden, bei der sich also der Wissenschaftler wie der barocke Allegoriker in die »*facies hippocratica* der Geschichte als erstarrte[r] Urlandschaft«[506] versenkt. So meint man aus heutiger Perspektive in den Interpretationen von Anders und Schmoll gen. Eisenwerth eine Art von Trauerarbeit an einer Moderne zu erkennen, deren zumindest in gesellschaftspolitischer Hinsicht offenkundiges Scheitern beiden Autoren zu diesem Zeitpunkt nur allzu deutlich vor Augen stehen musste. Rodins Werke wurden immer nachdrücklicher auf ihren vermeintlich prophetischen Charakter für die nachfolgenden Katastrophen des 20. Jahrhunderts hin befragt. Ob eine solche Sichtweise heute noch tragfähig erscheint, ist dabei vielleicht weniger ausschlaggebend als der kulturhistorische Wert dieser Schriften in einer Epoche der geschichtlichen Ernüchterung.

Aus einer solchen historischen »Sprachsituation« (Hans Blumenberg) heraus erhellen sich zwei übergreifende Themen, die die Interpretationsarbeit dieser Jahre bestimmt haben: Zum einen zeichnen sich beide Deutungen durch eine Suchbewegung nach vermeintlichen historischen Entfremdungs- und Verlusterfahrungen aus, innerhalb derer Rodin seine Werke geschaffen hat. Eine argumentative Pointe, die insbesondere in Anders' Deutung immer wieder durchklingt, liegt in der Annahme, dass Rodin die übergreifende Erfahrung einer Entfremdung und eines Mangels an gesellschaftlicher Einbindung, die nach Ansicht des Philosophen die Epoche der Moderne kennzeichnet, gar nicht bewusst gewesen sein dürfte. Solche Versuche einer Rekonstruktion

505 Vgl. Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth, Rodin-Studien: Persönlichkeit, Werke, Wirkung, Bibliographie, München 1983, 7ff.

506 Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1978, 145.

derjenigen historischen Vorbedingungen, die das in Rodins Figuren aufscheinende, moderne Menschenbild überhaupt erst ermöglicht haben, lassen diese Interpretationen dann doch wieder als Erben einer Reflexionslinie über den Künstler erscheinen, die nach den Veröffentlichungen Simmels einen so abrupten Abbruch gefunden hatte. Eine emphatische Debatte über das »Leben«, die »Lebendigkeit« und die »Bewegtheit« der Werke des Franzosen hätte in den Jahren nach 1950 sicherlich fehl am Platz gewirkt. Jedoch tat dies dem grundsätzlichen Impetus der Diskussionen, die sich stets auch auf die Suche nach den Ermöglichungsbedingungen des bildhauerischen Schaffens in der Moderne, also nach ›poetologischen‹ Grundprinzipien der Skulptur und Plastik gemacht haben, keinen Abbruch.

Sowohl Günther Anders als auch Josef Schmoll gen. Eisenwerth haben die Kunst des Bildhauers in eine historische Epoche der Ausdifferenzierung, wenn nicht gar der Entzauberung und Zerrüttung verortet – und dadurch zugleich ein Anfangsmoment für ihre eigene geschichtliche Situierung konstruiert: Die »Obdachlosigkeit« bzw. die (in der englischen Originalveröffentlichung sogenannte) »homelessness«[507] (G. Anders) der modernen Skulptur, die freilich auch jene des paradigmatischen Bildhauers der Moderne selbst sein muss, wie auch der Rodinsche »Symbolismus«[508] (J. Schmoll gen. Eisenwerth), der als ein historisches Phänomen der Bewusstwerdung eines unwiederbringlichen Verlusts tradierter Sinnbezüge aufgefasst wird, sprechen von der Erfahrung einer historischen Dislozierung und Desorientierung, die zu einem nicht geringen Teil wohl auch dem historischen Erfahrungsschatz der Autoren selbst entstammen. Spiegelbildlich hierzu und somit als eine Art geistiges Widerlager zur Klage über den Verlust von sicher geglaubten Strukturen entfalten die Interpretationen aus heutiger Sicht durchaus konservative, wenn nicht gar streckenweise restauratorische Modelle von historischer oder ästhetischer Totalität. Diese treten meist, wie zu zeigen sein wird, als Anfangskonstruktionen auf, die einen Ursprung *vor* dem Riss der Kontinuität und *vor* dem Fall der Geschichte annehmen und diesen zugleich auch narrativ entfalten.

Der Literaturwissenschaftler Anselm Haverkamp hat in mehreren Publikationen den Begriff der »Latenzzeit« vorgeschlagen, um das Verhältnis der geisteswissenschaftlichen Forschung nach 1945 zu ihrer eigenen historischen Vergangenheit und zu den daraus folgenden methodologischen Konsequenzen greifbar zu machen. Dieses Konzept sei nicht so sehr im Sinne eines psychoanalytischen Begriffsinstruments als vielmehr im Sinne einer metarhetorischen Figur zu verstehen. Sie verweist, so Haverkamp, auf diejenigen politisch-philosophischen Konflikte der deutschsprachigen Nachkriegswissenschaften, die im Verborgenen gehalten werden mussten, um der allgemeinen Aufbruchsstimmung der Adenauerjahre nicht im Wege zu stehen, und die gerade deshalb als ein notwendig Abgedrängtes eine besondere Wirksamkeit im kulturellen Diskurs entfalten konnten: »Es ist deshalb nicht die Frage, wie die Geistes- und die Kulturwissenschaften über dieses Jahrhundert der Vernichtung hinweggekommen sind; es ist die Frage, ob und wie es sie verändert hat.«[509] Die Erfahrungen und Folgen des Krieges

507 Anders, Obdachlose Skulptur (wie Anm. 25), 17; Ders., Homeless Sculpture (wie Anm. 25), 293.

508 Schmoll gen. Eisenwerth, Torso (wie Anm. 307), 139.

509 Haverkamp, Latenzzeit (wie Anm. 118), 43. Zum Begriff der »Latenzzeit« als einem Phänomen der Nachträglichkeit und der Rekursivität, vgl. folgende Überlegungen des Autors: »Was Latenzzeiten

und der Herrschaft des Nationalsozialismus haben, wenn auch unausgesprochen, die Geisteswissenschaften der Nachkriegszeit in Deutschland tiefgreifend geprägt. Deren Projekte einer Neubegründung der Forschung, wie sie vielleicht am erfolgreichsten in der schon in einem früheren Kapitel knapp umrissenen Konstanzer Rezeptionsästhetik verwirklicht worden war, verweisen auf eine Krise des Denkens, die schon vor dem Zweiten Weltkrieg und namentlich in Edmund Husserls (1859–1938) Phänomenologie sowie in Martin Heideggers seinsontologischen Geschichtsentwürfen ihre wohl prägnantesten Formulierungen erfahren hatten. Als Drohkulisse einer womöglich fundamental gescheiterten Aufklärung und somit als stets in der Latenz bleibende Wirkkräfte sind diese Krisenphänomene in den damals fortschrittlichsten Methodendebatten wieder zum Vorschein gekommen. Zwar wurden sie kaum offenkundig zur Sprache gebracht, aber dennoch haben sie aufgrund ihrer philosophischen Brisanz das gesamte Denken dieser Epoche geformt: »Kulturwissenschaft ist eine Nachkriegswissenschaft in dem Sinne, daß die Rückfälligkeit in die Barbarei nicht so sehr ihr Gegenstand als ihre methodische Voraussetzung ist«, so Haverkamp in Anspielung auf die vielzitierte Wendung von Theodor Adorno (1903–1969) und Max Horkheimer (1895–1973).[510] Vor dem Hintergrund dieser neueren kulturwissenschaftlichen Perspektive auf die deutschsprachigen Forschungsleistungen der 1950er- und 1960er-Jahre soll auf den folgenden Seiten und mit einem Akzent auf der geistesgeschichtlichen Dynamik der Kriegs- und Nachkriegsjahre am Beispiel der Rodin-Analysen von Anders und Schmoll gen. Eisenwerth der Frage nachgegangen werden, welche Konsequenzen es für den interpretatorischen Umgang mit einem Künstler wie Rodin hatte, dass zu dieser Zeit eine mehr oder minder bewusste, mehr oder minder offen ausgetragene Phase der Reflexion und der Reorientierung eingesetzt hat.

6.2 Ortlose Figuren und technisierte Lebenswelten: Günther Anders' Essay *Homeless Sculpture*

Am 13. März 1943 hielt der Philosoph Günther Anders, der mit dem bürgerlichen Nachnamen Stern geboren wurde, in den Vigovino Galleries in Brentwood (Kalifornien) einen Vortrag über Rodin. Im Jahr 1944 wurde dieser unter dem Titel *Homeless Sculpture* in der Zeitschrift *Philosophy and Phenomenological Research* veröffentlicht.[511] Der Essay, der mit einer ostentativ vorgetragenen Modernekritik und einer polemisch-anklagenden Rhetorik aufwartet, erreicht nicht ganz den hohen Grad an theoretischer Durchdringung, wie er uns in Rilkes und Simmels Auseinandersetzung mit dem Bildhauer begegnet ist. Dies mag vielleicht auch daran liegen, dass Anders diesen Text

auszeichnet, liegt nicht auf der Hand. Für sich selbst sind sie in außergewöhnlichem Maße blind und erst die nachkommenden Generationen, Kinder und Enkel, sehen rückblickend in ihnen den verborgenen Ursprung, Quelle oder Keim, späterer Entwicklungen. Definitorische Versuche und Skizzen wie diese enthüllen in einem eigenartigen und unbeabsichtigten Mimikry der Beschreibung die Naturwüchsigkeit eines Prozesses, den die Analyse nichts als nachvollziehen und verlängern kann.« Ders., 83.

510 Ders., Latenzzeit (wie Anm. 118), 7.

511 Vgl. den editorischen Bericht im Nachwort: Anders, Obdachlose Skulptur (wie Anm. 25), 113ff.

nicht in seiner Muttersprache verfasst hatte. Aber dennoch sprechen für eine genauere Betrachtung einige Gründe, nicht zuletzt die mehr oder weniger offenkundigen Bezugnahmen des Philosophen auf die früher schon besprochenen Diskussionsstränge. Im Folgenden soll der Essay aus Gründen der besseren Lesbarkeit in der sprachlich sensiblen und im Ton angemessenen Übersetzung ins Deutsche von Werner Reimann zitiert werden; die englischen Originalzitate finden sich in den Fußnoten.

Anders war der Sohn des bekannten Psychologenehepaars Clara (1877–1948) und William Stern (1871–1938), deren Studie *Die Psychologie der frühen Kindheit* (1914) noch heute als ein Standardwerk des Faches gilt.[512] Mehrere Biografen von Anders vertreten die These, dass die Namensänderung des Philosophen zum einen als eine persönlich motivierte Distanzbekundung gegenüber dem übermächtigen Vater verstanden werden darf, dessen Studien im Wesentlichen auf Beobachtungen an den eigenen Kindern basierten. Zum anderen dürfte sie aber auch aus einem Konflikt mit der eigenen Herkunft aus einer Familie assimilierter Juden herrühren.[513] Nach dem Ersten Weltkrieg studierte Anders Philosophie bei Ernst Cassirer (1874–1945), Edmund Husserl und Martin Heidegger sowie Kunstgeschichte bei Erwin Panofsky (1892–1968). Im Jahre 1923 wurde er von Husserl mit einer philosophischen Arbeit promoviert, noch bevor er in Heideggers Marburger Seminar Hannah Arendt (1906–1972) kennenlernte. Diese wurde seine Ehefrau, jedoch ließ sie sich wenig später wieder von ihm scheiden. Neben seiner Arbeit als Kulturjournalist in Berlin und Paris plante Anders, mit einer musikphilosophischen Arbeit zu habilitieren. Aufgrund der beginnenden Herrschaft der Nationalsozialisten fand diese jedoch keinen Abschluss. Darüber hinaus scheiterte sie am Einspruch Adornos – ein akademisches Schicksal, das Anders übrigens mit Walter Benjamin teilt.[514] Heute ist Anders vor allem für seine Rolle als gesellschaftkritischer Philosoph bekannt, der insbesondere nach dem Abwurf der Atombombe über Hiroshima (1945) ebenso engagiert wie öffentlichkeitswirksam gegen die Hybris des blinden Glaubens an den technischen Fortschritt in der westlichen Welt opponierte.[515] Mit dem Schlagwort einer heillosen »Antiquiertheit des Menschen« (so der Titel seiner wohl berühmtesten, zweibändigen Publikation von 1956 und 1980) gegenüber der modernen Lebenswelt gemahnte er – darin im Geiste Georg Simmels (1858–1918) kulturphilosophischen Überlegungen ebenso verwandt wie Heideggers philosophischer Grundeinstellung – an die prekäre Lage des Menschen im 20. Jahrhunderts, der sich angesichts der wachsenden Kluft zwischen einem objektiven Fortschritt im wissenschaftlich-technischen Bereich und seiner subjektiven Verfasstheit zu verlieren drohte.[516]

512 In der Geschichtsschreibung der Psychologie genießt William Stern den Ruf als Begründer der differenziellen Psychologie und als Erfinder des Intelligenzquotienten. Vgl. Liessmann, Anders (wie Anm. 503), 15.

513 Vgl. Ders., Anders (wie Anm. 503), 14f.

514 Vgl. Ders., Anders (wie Anm. 503), 20.

515 Vgl. Konrad P. Liessmann, Moralist und Ketzer. Zu Günther Anders und seiner Philosophie des Monströsen, in: Text und Kritik 115 (Juli 1992), 3–19, hier 16f.

516 Vgl. Zima, Theorie des Subjekts (wie Anm. 305), 314–316. Diese Denkfigur eines zunehmenden Auseinanderdriftens von Mensch und Welt sowie einer schleichenden Entfremdung von subjektiver und objektiver Kultur in der Moderne entlieh der Philosoph Georg Simmels Überlegungen zur »Tragik der modernen Kultur«.

Anders' Vortrag knüpft an einige der von Rilke und Simmel entfalteten Überlegungen an. Der Vortrag profiliert Rodins Skulpturen und Plastiken als künstlerische Einlösungen eines Menschenbildes, das erkennbar an Simmels Diagnose der Moderne als psychosozialem Prozess der Freisetzung von Individualität geschult ist. Dennoch warten Anders' Reflexionen auch mit neuartigen Denkfiguren auf. Diese lassen einerseits an Edmund Husserls bekanntes Gegensatzpaar von Lebenswelt und Technisierung denken und gemahnen andererseits – zumindest passagenweise – an Heideggers Konzept der »Seinsvergessenheit«. Den metaphysikkritischen Impetus Heideggers übernimmt Anders jedoch nicht. Husserls Begriff der »Lebenswelt« wiederum wurde von Hans Blumenberg (1920–1996) als eine höchst eigenwillige philosophische Konstruktion charakterisiert, die gerade deshalb so wirksam ist, weil sie meist unbemerkt bleibt, ja, weil sie unterhalb der Wahrnehmungsschwelle angesiedelt ist:

> Lebenswelt ist zwar dasjenige Faktum, das seine eigene Faktizität wesentlich selbst verhüllt und verbirgt, insofern es sich als das Universum der Selbstverständlichkeit ausgibt; das aber bedeutet zugleich, daß jede aus dieser Lebenswelt heraustretende Umstellung, vor allem und in einzigartiger Weise aber die theoretische Umstellung, diese Faktizität der unmittelbar vorgegebenen Wirklichkeit unübersehbar auffällig machen muß.[517]

Fassen wir zunächst ganz allgemein zusammen, mit welcher übergreifenden Narration zur Moderne Anders' Rodin-Deutung aufwartet: Der Modernisierungsprozess wird von ihm als ein schrittweise verlaufender Prozess des Verlustes jener Verankerungen beschrieben, durch die der Mensch einst in soziale, psychische und auch physische Bezüge eingebunden war. Bei der Lektüre wird schnell deutlich, dass Anders als wesentliche Zäsur für den Beginn der Moderne die Französische Revolution annimmt. Mit dem im 19. Jahrhundert einsetzenden Wegbrechen der früheren Gesellschaftsstrukturen habe jedoch nicht etwa ein intensiviertes Nachdenken über dieses Phänomen eingesetzt. Im Gegenteil habe ein Prozess des geschichtlichen Vergessens eingesetzt, wobei selbst ein zweifelsfrei eminenter Künstler wie Rodin diesen Prozess nicht mehr rückgängig zu machen imstande war. Rodins Skulpturen und Plastiken – und dies ist eine Pointe von Anders' Überlegungen – werden als kongeniale Verbildlichungen dieses Vergessensprozesses beschrieben. Dass es eine besondere Tücke der Macht des (historischen) Vergessens ist, dass mit ihrem Einsetzen selbst noch dieser Vorgang dem Vergessen anheimfällt, lässt Anders' Blick auf Rodin in einem melancholischen, wenn nicht gar trostlosen Licht erscheinen.[518]

6.2.1 Entfremdete Dinge? Anders und Rilke

Mit Simmel wurde bereits ein wichtiger geistiger Pate für Anders genannt. Jedoch muss eingeräumt werden, dass der Berliner Philosoph nur an einer marginalen

517 Hans Blumenberg, Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie, in: Ders., Wirklichkeiten in den wir leben. Aufsätze und eine Rede, Stuttgart 1981, 27.

518 Heidegger fasst diese Gedankenfigur in dem bereits im Kapitel zu Rilke besprochenen Aufsatz zu dem Lyriker unter dem Stichwort der »Dürftigkeit« eines Zeitalters. Vgl. Heidegger, Dichter (wie Anm. 340), 253ff.

Stelle des Essays ausdrücklich erwähnt wird. Anders hält sich hier an das Gebot der Knappheit: »Ein Wort Simmels lautete: ›Musik… die Religion von heute.‹«[519] Bleibt Simmel also eine weitgehend verborgene Quelle für Anders' Reflexionen, so wird demgegenüber Rainer Maria Rilkes (1875–1926) Beschäftigung mit Rodin umso offensiver zitiert. Schon der Titel *Obdachlose Skulptur* darf als eine deutliche Anspielung auf Rilkes Vortrag über Rodin aus dem Jahr 1905 verstanden werden. Mit diesem hatte der Dichter auf einer Vortragsreise zur Popularität des französischen Bildhauers im deutschsprachigen Raum ganz entschieden beigetragen.[520] Anders begreift seinen eigenen Beitrag demnach als ein konsequentes Anknüpfen an Rilkes Rodin-Deutung. Dabei inszeniert bereits der erste Satz explizit ein neuartiges Bewusstsein für die Historizität der eigenen Interpretationsarbeit, indem Anders sein eigenes Wissen explizit macht, dass mit jedem erneuten Sprechen über Rodin frühere Deutungsschichten wie bei einem Palimpsest durchscheinen. Eine neue Lesart des Œuvres, so scheint es Anders anzudeuten, könne gar nicht umhin, stets auch frühere Interpretationen mit aufzurufen:

> »Dinge.« Mit diesem nüchternen Wort begann Rainer Maria Rilke vor etwa vierzig Jahren seinen berühmten Vortrag über seinen Meister – jenen Lobpreis, der eine ganze Generation Rodin sehen, verstehen und mißverstehen ließ. Als Rilke jenes Wort aussprach, erwartete und bewirkte er tatsächlich eine heilige Stille in der lärmenden Welt der Gegenstände, die uns umgibt. Die Generation von 1907 war zutiefst beeindruckt von diesem magischen Wort, obwohl sie nicht im geringsten wußte warum. Heute haben wir genügend Abstand vom Beginn unseres Jahrhunderts.[521]

Bereits das erste Wort von Anders' Essay gibt sich also unmissverständlich als Zitat zu erkennen. Der Philosoph ruft den generationsbedingten Wandel in Erinnerung, dem ein künstlerisches Werk und seine Interpretationen notwendig unterstehen. Dabei verortet er Rodins Schaffen in einer höchst ambivalenten Situation: Während dessen Werke auf der einen Seite in ihrer präsenzhaften Qualität als materielle Objekte vor unseren Augen stehen, bedürfe es auf der anderen Seite stets der deutenden Übersetzung, die wiederum unhintergehbar an eine zeitbedingte Perspektive gebunden ist. Will man

519 Anders, Obdachlose Skulptur (wie Anm. 25), 25. »Music… the religion of today.« Ders., Homeless Sculpture (wie Anm. 25), 300.

520 Vgl. Rainer Maria Rilke, Auguste Rodin (Zweiter Teil: Ein Vortrag) (1907), in: Ders., Sämtliche Werke, Bd. 5: Worpswede – Rodin – Aufsätze, Frankfurt a.M. 1965, 203–246, URL: http://www.zeno.org/Literatur/M/Rilke,+Rainer+Maria/Theoretische+Schriften/Auguste+Rodin/Zweiter+Teil (Zugriff vom 01.01.2017). Vgl. hierzu auch: Braungart, Leibhafter Sinn (wie Anm. 361), 251f. Vgl. Brigid Doherty, Rilke's Magic Lantern: Figural Language and the Projection of »Interior Action« in the Rodin Lecture, in: Ewa Lajer-Burchardth/Beate Söntgen (Hg.), Interiors and Interiority, Berlin 2016, 313–345, URL: https://www.degruyter.com/viewbooktoc/product/246249 (Zugriff vom 17.01.2017).

521 Anders, Obdachlose Skulptur (wie Anm. 25), 9. »›Things‹ – ›Dinge.‹ It is with this sober word, that Rainer Maria Rilke opened his famous speech on his master, about forty years ago – that gospel that made a whole generation see, understand and misunderstand Rodin. When Rilke pronounced this word, he expected and he really provoked a sort of holy silence of the noisy world of objects surrounding us. The generation of 1907 was profoundly impressed by this magic word, although it had not the slightest idea why. Today our distance from the century's beginning is sufficient. Today we can see, what this sober word and it's strangely magic effect really meant.« Ders., Homeless Sculpture (wie Anm. 25), 293.

Anders' Deutung richtig einschätzen, so ist ein Seitenblick auf Rilkes Vortrag (Veröffentlichung 1907) unumgänglich. Das von Anders so prominent in den Vordergrund gerückte Wort »Ding« hatte bereits bei Rilke eine theoretische Aufladung erfahren. In Rilkes Sicht steht es gleichsam metaphorisch für diejenigen Eigenschaften eines Objekts, die durch den diskursiv-sprachlichen Zugang nicht einholbar sind. So bezeichnet es die Gegenwärtigkeit eines Objekts und demnach auch seine konstitutive Eigenschaft eines ›Entgegenstehens‹ zum jeweiligen Subjekt der Betrachtung.[522] Zu den raffinierten Zügen von Rilkes Deutungsangebot zählt dabei, dass er den Kontrast zwischen einer sinnlichen Zugänglichkeit von Rodins Werken und einer unumgänglichen Enttäuschung des Glaubens an ein allzu reibungsloses Begreifen narrativ zu entfalten weiß: Während der Dichter nämlich einerseits durch seine Interpretationspraxis auf der Notwendigkeit einer literarisch-intellektuellen Hinführung zu Rodin beharrt, so behauptet er andererseits eine wesenhafte Sprachferne dieses Œuvres, mithin eine Uneinholbarkeit der Skulptur und Plastik durch den sprachlichen Zugriff.

Schon Rilke hat also in seiner Hinführung zu Rodins Schaffen auf die enorm angestiegene Zahl von Interpretationen, Kommentaren und Erläuterungen reagiert, die an Rodins Werk bereits zu seiner Zeit herangetragen worden waren. Wohl auch aus diesem Grund verfolgt er in seinem Vortrag eine rhetorische Strategie des spannungsfördernden Aufschubs. So scheint er mit den Erwartungen seiner Zuhörer regelrecht zu spielen, wenn er die Nennung des eigentlichen Gegenstands seines Vortrags, eben Rodins Werk, immer weiter hinauszögert. Der Zuhörer solle sich zunächst einmal an seine eigene Kindheit zurückerinnern und dabei an die fast magische Qualität einzelner Gegenstände denken, die im kindlichen Spiel als affektbesetzte Stellvertreter für andere Lebewesen gedient haben. Durch Gegenstände wie etwa Puppen oder Spielzeugfiguren, die das Kind spielerisch animiert, entstehe erst eine tragfähige Beziehung zur Umwelt.[523] Mit diesem Umweg über das kindliche Spielverhalten gelingt es Rilke, die eingeübten kunsthistorischen Schemata des Rodin-Verständnisses zu durchbrechen. *En passant* führt er eine anthropologische Theorie des skulpturalen Schaffens ein, die er bereits in seiner Monografie zu Rodin aus dem Jahr 1903 in ersten Zügen anskizziert hatte.[524] Darin wurde die Entstehung der Gattung Skulptur noch aus einem Bedürfnis nach apotropäischer Angstbannung begründet. Im Vortrag rückt dagegen deren Funktion in den Vordergrund, zeitüberdauernde Artefakte hervorzubringen:

> Da entstand etwas, blindlings, in wilder Arbeit und trug an sich die Spuren eines bedrohten offenen Lebens, war noch warm davon, – aber kaum war es fertig und fortgestellt, so ging es schon ein unter die Dinge, nahm ihre Gelassenheit an, ihre stille Würde und sah nur noch wie entrückt mit wehmütigem Einverstehen aus seinem Dauern herüber. […] Denn vielleicht waren die frühesten Götterbilder Anwendungen dieser Erfahrung, Versuche, aus Menschlichem und Tierischem,

522 Vgl. zum Begriff des »Dinges«: Peter Geimer, Verdammtes Ding. Über die Unmenschlichkeit der Gegenstände, in: Hartmut Böhme/Johannes Endres (Hg.), Der Code der Leidenschaften, München 2010, 158–169.

523 Rilke, Rodin Vortrag (wie Anm. 520), 208ff.

524 Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Alex Potts zum Zusammenhang von Dingen, Skulpturen und Puppen in Rilkes kunsttheoretischen Äußerungen: Potts, Sculptural Imagination (wie Anm. 149), 77ff.

> das man sah, ein Nicht-Mitsterbendes zu formen, ein Dauerndes, ein Nächsthöheres: ein Ding.[525]

Neben der materialen Beharrungskraft und dem Monumentcharakter von »Dingen«, seien dies nun alltägliche Objekte oder künstlerische Artefakte, rückt Rilke auch deren mimetischen Charakter in den Blick. Nicht die ästhetische Qualität, die im normativen Schönheitsbegriff gefasst ist, interessiert den Dichter, sondern die Tatsache, dass das »Ding« in seinem Ähnlichkeitscharakter zu anderen Objekten oder Lebewesen emotionale Bindungskräfte freisetzen kann: »Ein Ding, darin man das wiedererkannte was man liebte und das was man fürchtete und das Unbegreifliche in alledem.«[526] Sodann wendet sich Rilke den Werken Rodins zu und fragt danach, wie sie in die alltäglichen Lebensvollzüge des Bildhauers eingebunden sind. Erst zum Ende seiner Ausführungen kehrt er wieder zu seinem anfänglichen Reflexionsbegriff zurück. In den abschließenden Überlegungen rückt er Rodins Schaffen unter dem Stichwort der »Obdachlosigkeit« seiner Werke in ein ebenso heroisches wie melancholisches Licht:

> Ich fühle deutlicher als je, daß in diesen Dingen die Skulptur unaufhaltsam zu einer Macht angewachsen ist, wie niemals seit der Antike. Aber diese Plastik ist in eine Zeit geboren worden, die keine Dinge hat, keine Häuser, kein Äußeres. Denn das Innere, das diese Zeit ausmacht, ist ohne Form, unfaßbar: es fließt. […] Fast möchte man einsehen: diese Dinge gehören nirgends hin. Wer wagt es, sie bei sich aufzunehmen?[527]

Im Schaffen des Bildhauers erkennt Rilke auch ein Moment des Tragischen, das sich darin verbirgt, dass dieser sich nur noch die Natur zum Vorbild habe nehmen können. Seine Werke erwecken dadurch den Anschein, als seien sie aus dem menschlichen Bezugssystem einer miteinander geteilten Lebenswelt fast gewaltsam herausgebrochen worden:

> Vielleicht erklärt es einen Teil des Widerstandes, der sich diesem Werke überall entgegenstemmte, daß hier Gewalt geschah. Das Genie ist immer ein Schrecken für seine Zeit; aber indem hier eines die unsere nicht nur im Geiste, sondern auch im Verwirklichen fortwährend überholt, wird es furchtbar, wie ein Zeichen am Himmel.[528]

Anders' Bezugnahmen auf den »Ding«-Begriff sind sicherlich weniger vielschichtig als diejenigen, die Rilke noch vor seinem Publikum entfaltet hatte. Der Philosoph spitzt Rilkes Rede von der Wertschätzung von »Dingen« auf eine unverblümte Kapitalismuskritik zu. »Dinge« stehen nämlich bei dem Philosophen für eine auratische Objektqualität ein, die im System des spätmodernen Warentauschs verlustig gegangen ist:

> Die Menschheit um 1900 lebte in einer Welt, die aus allem – dem Menschen, der Zeit der Menschen, der Beziehungen der Menschen zueinander – ein austauschbares Element in einem System von Waren gemacht hatte. Austauschbarkeit

525 Rilke, Rodin Vortrag (wie Anm. 520), 210.
526 Ders., Rodin Vortrag (wie Anm. 520), 210.
527 Ders., Rodin Vortrag (wie Anm. 520), 240f.
528 Ders., Rodin Vortrag (wie Anm. 520), 241.

> bedeutet: Kein Ding ist mehr mit sich identisch, sondern bedingt und bestimmt durch sein universales Warenverhältnis, durch den Markt. Es ist – wie die Soziologie sagt – »entfremdet«.[529]

Mit der Anspielung auf die Theorie der Entfremdung spielt Anders offensichtlich auf die Marxsche Kapitalismuskritik an. Doch wird mit dem Hinweis auf die Soziologie fast beiläufig auch eine Brücke zu Simmels monumentaler *Philosophie des Geldes* aus dem Jahr 1900 geschlagen, in dem dieser nach den Einwirkungen des modernen Geldwesens auf die psychosoziale Struktur des modernen Individuums gefragt hatte. Freilich wollte Simmel in der kapitalistischen Geldwirtschaft nicht so sehr das Symptom einer zunehmenden Entfremdung als vielmehr das Anwachsen der »individuellen Freiheit« sehen.[530] Rilke dagegen wird sodann von Anders zum prominentesten Vertreter einer entschiedenen Gegenbewegung zum modernen Kapitalismus stilisiert. Der Dichter habe nämlich den »Dingen« in einem Akt der poetischen Verklärung ihren eigenständigen und unverwechselbaren Charakter zurückerstatten wollen. Allerdings gelangt der Philosoph auch zu einem überraschend kritischen Urteil. Rilkes Versuche einer Rückverankerung von Objekten in die alltäglich gelebten Vollzüge hätten nämlich notgedrungen zu deren Ästhetisierung und somit zu einer doppelten Entfremdung geführt:

> Nimmt man einen Gegenstand aus seinem pragmatischen Zusammenhang heraus, so entfernt man ihn aus dem System der Bedürfnisse. […] Da wir ihn nicht länger begehren, finden wir uns in der ästhetischen Haltung.[531]

Spätestens hier wird die anfängliche Bedeutungsvielfalt von Rilkes schillerndem »Ding«-Begriff auf eine recht eindeutige Problematik zugeschnitten. So war es dem Dichter zumindest in seinem Rodin-Vortrag gerade nicht um Verfahren eines ästhetisierenden Isolierens zu tun, sondern – aus einer anthropologisch inspirierten Sichtweise – um die Kraft des »Dinges«, Bezüge zwischen dem Menschen und der Umwelt überhaupt erst zu stiften, so beispielsweise, wenn Kinder ihr Spielzeug animistisch beseelen: »Dieses Etwas, so wertlos es war, hat Ihre Beziehungen zur Welt vorbereitet, es hat Sie ins Geschehen und unter die Menschen geführt […].«[532]

Anders' Lektüre von Rilkes Rodin-Vortrag mag daher aus heutiger Sicht in seiner allzu lauten Kritik an der westlichen Gesellschaftsform streckenweise parteiisch wirken. Jedoch dient dem Philosophen diese Zuspitzung als Ausgangslage für seine weiteren Überlegungen zur historischen Positionierung Rodins. Denn noch bevor sich Anders dem eigentlichen Werk des Franzosen zuwendet, umschreibt er allgemein die gesellschaftliche Stellung des Künstlers in der Moderne – und damit zugleich diejenige

529 Anders, Obdachlose Skulptur (wie Anm. 25), 9. »Mankind around 1900 was living in a world which had made everything: man, man's time, man's relation to man, an exchangeable element in a system of commodities. Exchangeability means: no thing is identical with itself any longer; but determined and defined by its universal commodity relation, by the market. It is, as sociology calls it, ›alienated.‹« Ders., Homeless Sculpture (wie Anm. 25), 293.

530 Vgl. Simmel, Philosophie des Geldes (wie Anm. 489), 375ff.

531 Anders, Obdachlose Skulptur (wie Anm. 25), 12. »By taking an object out of its pragmatic context, it is taken out of the system of our wants. Now we look at it as men free from want. Since we do not desire it any longer, we find ourselves in the aesthetic attitude.« Ders., Homeless Sculpture (wie Anm. 25), 294.

532 Rilke, Rodin Vortrag (wie Anm. 520), 209.

des modernen Künstlersubjekts, wie es durch Rodin verkörpert wird. Auch hier liegt der Fokus seiner Betrachtungen auf dem Verlust von einst verbürgten Funktionen. Seine Überlegungen folgen der historischen Diagnose einer gesellschaftlichen Freisetzung der Kunst in der Moderne. Nach den großen Revolutionen und dem Wegbrechen von traditionellen Auftragsgebern wie der Kirche und der Aristokratie seit dem 19. Jahrhundert sei die Kunst ihrer Einbindung in einen übergreifenden gesellschaftlichen Auftrag verlustig gegangen. Den Bildhauer treffe diese Loskopplung von seinem angestammten gesellschaftlichen Ort in doppelter Weise: Zum einen, da er sein Schaffen nicht mehr im Verbund mit dem Architekten praktizieren, und zum anderen, weil er außerhalb der Wettbewerbssituation des Salons kaum mehr für traditionelle Auftraggeber arbeiten könne.[533] Anders' Rede von der »Obdachlosigkeit« der Kunst bezieht sich also auch auf den Künstler als historischem Subjekt, das – aufgrund der Auflösung der Trägerschicht seines Schaffens und mangels gesellschaftlicher Einbindung – ganz auf sich selbst zurückgeworfen ist.[534] Mit Anders Deutung gelangen wir also innerhalb der Rodin-Debatte an einen Punkt, an dem sich allmählich eine Historisierung des Künstlersubjekts vollzieht. Zugleich vollzieht sich mit Anders' Überlegungen eine Transformation des ehedem künstlerischen Kampfbegriffs der »Moderne«: Er wird entschieden verwandelt zu einer Beschreibungskategorie für historisch-gesellschaftliche Prozesse.

6.2.2 Verlust und Substitut

Anders' Inanspruchnahmen von Rilkes Denken beschränken sich nicht auf die Reflexionen zum »Ding«-Konzept. Jedoch neigt der Philosoph auch in seinen Bewertungen des bildhauerischen Gesamtwerks häufig dazu, Rilkes stets suggestive und oftmals vielschichtige Lektüreangebote zugunsten schlagkräftiger Argumente zu vereinheitlichen, so zum Beispiel, wenn er an Rilkes Überlegungen zur modernen »Obdachlosigkeit« der Skulptur anknüpft: »Wie dem auch sei, dieser Begriff der ›Obdachlosigkeit‹ ist der Schlüssel, sämtliche Skulpturen Rodins aufzuschließen.«[535] In die jüngere Theoriedebatte zur modernen Skulptur und Plastik ist dieser Begriff vor allem über eine ganz ähnlich klingende Wendung, nämlich diejenige der »Ortlosigkeit«, eingewandert. Spätestens seit Rosalind Krauss (geb. 1941) schulemachenden Essay *Sculpture in the expanded field* aus dem Jahr 1979 hat er unter den Stichwörtern einer »sitelessness, or homelessness, or absolute loss of place«[536] eine beispiellose Karriere erfahren, ohne dass seine diskursgeschichtliche Herkunft aus Rilkes und Anders' Überlegungen zu Rodin eigens betont worden wäre. Krauss suchte nach den historischen Ursprüngen einiger Charakteristika von minimalistischen Bildwerken wie zum Beispiel der im Jahr

533 Vgl. Norbert Wolf, »Welche Masse von Plastik, die sich abmüht, irgend etwas Neues zu geben«. Die Plastik zwischen Denkmalkultus und autonomer Form, in: Hubertus Kohle (Hg.), Vom Biedermeier zum Impressionismus (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, 7), München 2008, 242–250.

534 Vgl. Anders, Obdachlose Skulptur (wie Anm. 25), 13f.

535 Ders., Obdachlose Skulptur, 17. »Anyhow, this category ›homelessness‹ is the key with which all the sculptures of Rodin can be opened for interpretation.« Ders., Homeless Sculpture (wie Anm. 25), 296.

536 Rosalind Krauss, Sculpture in the Expanded Field, in: October 8 (Frühjahr 1979), 30–44, hier 34, URL: http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf (Zugriff vom 01.01.2017).

1978 von der Künstlerin Mary Miss geschaffenen Arbeit *Perimeters/Pavillons/Decoys*, einem System aus Holzgerüsten, das unterirdisch errichtet worden war und das von der Erdoberfläche aus nur über eine Leiter erreicht werden konnte. Solche Werke können, so Krauss, mit dem überkommenen Begriff von Skulptur nur noch *ex negativo* erfasst werden. Traditionell bezeichnete dieser ja ein ortsgebundenes Monument, das im kulturellen Gedächtnis primär eine Erinnerungsfunktion ausübt. Moderne Skulptur und Plastik aber, deren Anfang Krauss in Rodins *Höllentor* sowie seinem Denkmal für Balzac lokalisiert, zeichne sich im Gegenteil dadurch aus, dass sie ihre Ortsbindung aufgibt und dadurch »essentially nomadic« werde: »[I]t is the modernist period of sculptural production that operates in relation to this loss of site, producing the monument as abstraction, the monument as pure marker or base, functionally placeless and largely self-referential.«[537] Anders' Überlegungen schlagen jedoch eine etwas andere Richtung ein, wenn er eine historische Dialektik verfolgt, die sich in einer Pendelbewegung zwischen einem Verlust an skulpturaler ›Verortung‹ einerseits und den künstlerischen Anstrengungen ihrer Wiedergewinnung andererseits zu erkennen gibt.

So sind Anders' Ausführungen in seinem zweiten längeren Absatz mit dem Begriff »Obdach« überschrieben, wobei diese Passagen wie eine Art Widerlager zu seinen pessimistischen und durchweg modernekritischen Eingangsbetrachtungen verstanden werden dürfen. Der Philosoph analysiert in diesem Abschnitt einige Verfahren des Bildhauers, die ihm als Formen einer künstlerischen Herstellung von Substituten für die historische Erfahrung eines Verlusts erscheinen. So sieht Anders in Rodins Bezugnahme auf die Natur als dem alleinigen Vorbild für seine Kunst nicht so sehr den Versuch einer strategischen Positionierung gegen den Akademismus der offiziellen Bildhauerei und ebenso wenig eine Anknüpfung an das künstlerische Ideal der Antike. Demgegenüber wird Rodins Beschwörung des Vorbildes »Natur« zum Signum einer ästhetischen Kompensation für den erlittenen Verlust an gesellschaftlicher Einbindung erklärt: ›Natur‹ gilt fortan als ein Reservat für die ortlos gewordene Skulptur und eben deshalb auch als Sehnsuchtsort für den vom gesellschaftlichen Auftrag freigestellten Künstler.[538]

Rodins Werke werden so in eine gegenläufige Bewegung eingespannt, bei der auf die spürbaren Tendenzen einer gesellschaftlichen Isolation prompt Versuche einer ästhetischen Wiedereinbindung in örtliche oder räumliche ›Schutzzonen‹ erfolgen. Skulpturale »Obdachlosigkeit« und die Inszenierung von bergenden Bereichen, Ortlosigkeit und der Drang nach Verortung, Entfremdungstendenzen und das Streben nach lebensweltlicher Einbindung bilden für Anders die Gegensatzpole des bildhauerischen Schaffens von Rodin, die zugleich auf eine Kernproblematik der Moderne verweisen. Eindrücklich zeigt sich eine solche Beweiskette in Anders' Beschreibung der Marmorskulptur *Mutter mit Kind* aus dem Jahr 1908: »Da es keinen ›gesellschaftlichen Grund‹ oder Hintergrund, kein architektonisches Obdach für seine Skulpturen gibt, muß Rodin selbst einen *Ersatz* [deutsch und kursiv im Original] schaffen. Deshalb stattet er die meisten seiner Figuren mit einem Stück Welt aus, zu dem sie gehören – aus dem

537 Dies., Sculpture in the Expanded Field (wie Anm. 536), 34.
538 Vgl. Anders, Obdachlose Skulptur (wie Anm. 25), 15.

sie entsprungen scheinen –, einem Stück versteinerten Ursprungschaos.«[539] Als Leser wird man hier Zeuge einer höchst eigenwilligen kausallogischen Umkehrung: Zwar haben auch andere Interpreten dieser Zeit, zum Beispiel Schmoll gen. Eisenwerth, in den oftmals unbossierten Partien von Rodins Werken die Darstellung einer »prima materia« gesehen, die anscheinend einem »Urstoff der Schöpfung«[540] gleicht. Aber für Anders ist diese Urmaterie gerade nicht der anfängliche Grundstoff, aus dem eine neue Welt aus Figuren und Figurationen geschaffen wird, sondern sie gilt ihm umgekehrt als ein erst nachträglich vom Bildhauer eingefügtes Ersatzmaterial, das jenen Verlust von Weltbezügen kompensieren soll, den Rodins Figuren im Zuge der Modernisierung erlitten haben. Ähnlich argumentiert Anders in Bezug auf das *Denkmal für Victor Hugo* (Abb. 13, 3. Projekt, Gips): Die drei Grazien, die in einer frühen Version das Haupt des Bildhauers umspielen und so die Inspiration des Schriftstellers verbildlichen, gelten nun nicht so sehr als nachträgliches allegorisches Beiwerk, sondern sie bilden in erster Linie dank ihrer gebeugten Körperhaltungen eine »schützende[…] Nische« für Hugos (1802–1885) transzendentale Obdachtlosigkeit. So wie die weltenthobene Einsamkeit des Schriftstellers durch die weiblichen Begleiterinnen ein wenig abgemildert wird, so wird Anders zufolge auch der fundamentalen Unbehaustheit des modernen Subjekts (wie es paradigmatisch von Hugo verkörpert wird) eine zumindest imaginierte Form von schützender Obhut verliehen.

In diesem wie auch in anderen Beispielen betont Anders nachdrücklich die Vergeblichkeit von Rodins Strategien, Substitute für die modernen Verlusterfahrungen zu schaffen. Das historische Faktum einer grundsätzlichen Vereinzelung der Figuren können auch sie nicht mehr rückgängig machen, da jede Form von skulpturaler ›Schutzzone‹ selbst wieder einer bergenden Einbindung entbehrt. Die zum Drama der modernen *conditio humana* stilisierte Suche nach einer schützenden Nische mündet also für Anders in einem *regressus ad infinitum*: »Zwar mag sich die Hauptfigur jetzt einer Nische erfreuen – aber die Nische selbst bleibt ungeschützt.«[541] Angesichts einer modernen Entzauberung der Welt erweist sich Rodins Suche nach Obdach für seine schutzlosen Figuren zumindest in Anders' Sicht als eine vergebliche Ersatzhandlung für eine gesellschaftliche Problemlage, die vielleicht noch durch Substitute notdürftig kaschiert, nicht aber in ihrem Kern gelöst werden kann. Ganz ähnlich wie auch im Falle von Rilkes Ästhetisierung des »Dings« tritt in Rodins Werk, gerade weil der Bildhauer so eindrücklich nach künstlerischen Lösungsstrategien gesucht hat, der Grundkonflikt der Moderne nur umso deutlicher und wohl auch trostloser hervor. Selbst der architektonische Aufbau des *Höllentors* wird von Anders als »Obdachstätte« für »verzweifelt einzelne[…] Geschöpf[e]« und somit – vielleicht in einem allzu raschen Argumentationsschritt – als

539 Ders., Obdachlose Skulptur (wie Anm. 25), 17. »Since there is no ›social ground‹ or background, no architectural shelter for his sculptures, Rodin has to provide an *Ersatz* himself. Therefore, he endows most of his figures with a piece of world to which they belong from which they seem to originate – a piece of pertrified chaos as it were.« Anders, Homeless Sculpture (wie Anm. 25), 296.

540 Schmoll gen. Eisenwerth, Torso (wie Anm. 307), 117.

541 Anders, Obdachlose Skulptur (wie Anm. 25), 17. »True, the main figure may now enjoy something like a niche – but the niche itself remains unprotected, a niche in empty space.« Ders., Homeless Sculpture (wie Anm. 25), 297.



Abbildung 13: Auguste Rodin, *Denkmal für Victor Hugo*, 3. Projekt, 1895, Gips, Meudon, Musée Rodin [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Jérôme Manoukian].

»genaue[s] Spiegelbild der liberalen Gesellschaft«[542] gedeutet. Und auch das Torso-Motiv gilt Anders als Zeichen eines vorangegangenen Verlusts eines holistischen Menschenbildes: »Auf dieselbe Weise haben Rodins Geschöpfe keinen Charakter, keine dramatische Bedeutung; sie sind nicht einmal sie selbst. Sie sind bloß Begierde. Weil sie rein physiologisch sind, sind sie ihrer Natur nach Torsi.«[543]

6.2.3 Vergessensprozesse: Anders und Husserl

Im weiteren Verlauf seines Essays variiert Anders sein leitmotivartiges Argument, dass Rodins Kunst vor allem eine Kunst der Substitute sei, ein weiteres Mal, und auch hier knüpft der Philosoph wieder an Rilkes Rodin-Deutung an. Nun aber liegt sein Augenmerk auf jenen sprechenden Gebärden von Rodins Figurendarstellungen, die von Rilke noch als eine leibgebundene Sprachform verstanden worden waren. Wenn der Dichter

542 Ders., Obdachlose Skulptur (wie Anm. 25), 18. Das gesamte Zitat lautet: »Never did Rodin plan the whole in advance; every figure came into the world as a desperately individual being. Only later, it became an inmate of the *Gates of Hell*. As a matter of fact, the society which they entered there, was the precise mirror of liberal society; every figure stood for itself, their coordination was utterly casual; their harmony, if there was any, was expected to result automatically and from nowhere.« Ders., Homeless Sculpture (wie Anm. 25), 297.

543 Ders., Obdachlose Skulptur (wie Anm. 25), 26. »In the same way Rodin's beings have no character, no dramatic meaning; they are not even themselves. They are just desire. Being purely physiological their natures are torsos;« Ders., Homeless Sculpture (wie Anm. 25), 300.

beispielsweise die erhobene Hand des *Le Passant* genannten, jungen Mannes aus der Gruppe der *Bürger von Calais* (Abb. 14)[544] beschreibt, so zielen seine Überlegungen vor allem auf den Zeichenbezug dieser Geste, bei der die tragische Bedeutungsdimension und ihre Verkörperungsform deckungsgleich sind, oder anders formuliert, bei der Signifikat und Signifikant anscheinend zu einer natürlichen Übereinstimmung gelangen. Dem Betrachter wird die Geste des *Le Passant* dadurch als ein Zeichen vorgeführt, das eine universalgültige Ausdruckskraft in sich trägt und somit sich selbst zu erklären vermag: »Sein rechter Arm hebt sich, biegt sich, schwankt; seine Hand tut sich auf in der Luft und läßt etwas los, etwa so, wie man einem Vogel die Freiheit gibt.«[545] Im Vertrauen auf die unmittelbare Expressivität des Leibes hält Rilke also an der Kommunikationsfähigkeit der Gebärde fest – und zwar ungeachtet jener fundamentalen Zweifel, die die Sprachkrise des Fin de Siècle ausgelöst hatte.[546] Diese Gleichsetzung zwischen einer körperlichen Geste und einer aus dieser unmittelbar hervorgehenden Bedeutung lässt Anders zwar weitgehend unangetastet. Allerdings beschreibt er die Gestik der Figuren im Unterschied zu Rilke vor allem als Ausdruck einer historischen Erfahrung von Vereinzelung. Der kommunikative Akt der Bedeutungsübermittlung, den Rodins Figuren scheinbar ausführen wollen, läuft laut Anders stets in die Leere und führt derart umso sinnfälliger ihre Vergeblichkeit vor Augen:

> Eigentlich – spricht er [gemeint ist *Le Passant*] mit seinem Körper. Aber dieses »Sprechen« ist erfüllt von jener Melancholie und Gefühlstiefe des Tieres oder des Stummen, welche die Folge von Vergeblichkeit und Verzweiflung ist, die Folge der Unfähigkeit zu sprechen. Er tut also nichts, außer bloß – sich selbst auszudrücken. Er drückt sich aus. Aber gegenüber niemandem. Er kommuniziert, aber mit keinem Partner. Er betet, aber zu keinem Gott.[547]

In den Gebärden von Rodins Figuren sieht Anders also im Gegensatz zu Rilke eine selbstvergessene und letztlich sinnentleerte Form von Körpersprache, die aus einem kommunikativen Dialogszenario herausgefallen ist – aber gerade deshalb doch auch wieder einen kulturanalytischen Wert besitzt. Dieser liegt freilich weniger im Bereich des künstlerischen Ausdrucks, als vielmehr darin, dass in ihm eine kulturelle Symptomatik ans Tageslicht tritt. Rodins fehlgehende Gebärden verweisen in Anders' Sicht auf eine heillos dissoziierte Moderne, deren Protagonisten nicht mehr in dialogischen Kommunikationssituationen aufgehoben sind. Damit lenkt er den Blick auf eine Gedankenfigur, die auf eine intellektuelle Prägung des Philosophen durch seinen Lehrer Husserl zurückzuweisen scheint. Zwar ist es richtig, dass sich Anders im Laufe seiner philosophischen Entwicklung von Husserl zu distanzieren versuchte.[548] Aber dennoch

544 Vgl. Rilke, Rodin Vortrag (wie Anm. 520), 191.
545 Ders., Rodin Vortrag (wie Anm. 520), 191.
546 Vgl. Braungart, Leibhafter Sinn (wie Anm. 361), 243.
547 Anders, Obdachlose Skulptur (wie Anm. 25), 22. »He is rather … speaking with his body. But this ›speaking‹ is filled with that melancholia and intensity of the animal or the mute, which is the effect of frustration and despair, the effect of not being able to speak. He thus is not doing anything, but just … expressing himself.« Ders., Homeless Sculpture (wie Anm. 25), 299.
548 Vgl. Liessmann, Anders (wie Anm. 503), 19.



Abbildung 14: Auguste Rodin, *Die Bürger von Calais*, »Le Passant«, 1889 (Guss von 1926), Bronze, Paris, Musée Rodin [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Jean de Calan].

drängt sich der Gedanke einer Vergleichbarkeit[549] beider Denker vor allem zum Ende des Vortrags auf, wenn Anders die geschichtliche Bedeutung Rodins darin erkennt, dass »er die Krise ist«.[550] Die Rede von Rodins Krisenhaftigkeit scheint kaum zufällig zu sein. In seiner späten Schrift *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Philosophie* aus dem Jahr 1936 hatte Husserl den Gedanken entwickelt, dass die positiven Wissenschaften seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine zunehmend ungebremste Entwicklung zu immer höherer technischer Perfektion vollzogen haben. Mit einem vergleichbaren Impetus wie schon in seiner Analyse der Geometrie erkannte Husserl das krisenhafte Moment seiner Zeit nicht so sehr in der bloßen Tatsache, dass sie von einem blinden Fortschrittsdenken geprägt war. Größere Sorge bereitete dem Phänomenologen der historische Prozess eines schleichenden Vergessens, bei dem die ursprünglichen Gründe für die wissenschaftliche Betätigung der Menschen schrittweise in den Hintergrund geraten sind. Hierfür fand er den Begriff der »Technisierung«:

> Diese äußerste Erweiterung der selbst schon formalen, aber beschränkten algebraischen Arithmetik hat in ihrer Apriorität sofort in aller »konkret sachhaltigen« reinen Mathematik: der Mathematik der »reinen Anschauungen« und damit auf die mathematisierte Natur ihre Anwendungen; aber auch Anwendung auf sich selbst, Anwendung auf die vorgängige algebraische Arithmetik und wieder in der Erweiterung auf alle ihr eigenen formalen Mannigfaltigkeiten; sie ist also in dieser Weise auf sich selbst zurückbezogen. Sie wird dabei, wie schon die Arithmetik, ihre Methodik kunstmäßig ausbildend, von selbst in eine Verwandlung hineingezogen, durch die sie geradezu zu einer *Kunst* wird. Nämlich zu einer bloßen Kunst, durch eine rechnerische Technik nach technischen Regeln Ergebnisse zu gewinnen, deren wirklicher Wahrheitssinn nur in einem an den Themen selbst und wirklich geübten sachlich-einsichtigen Denken zu gewinnen. […] Das *ursprüngliche* Denken, das diesem technischen Verfahren eigentlich Sinn und den regelrechten Ergebnissen Wahrheit gibt (sei es auch die der formalen *mathesis universalis* eigentümliche »formale Wahrheit«), ist hier ausgeschaltet.[551]

549 Eckhard Wittulski weist darauf hin, dass Günther Anders trotz der offenkundigen akademischen Nähe zu Husserl kein Phänomenologe ist, obwohl sich auch Spuren phänomenologischen Denkens bspw. in Anders' Aufsatz *Die Weltfremdheit des Menschen* finden lassen, in welchem die Stellung des Menschen in der Welt als gerade nicht natürlich betrachtet wird. Dennoch versucht Wittulski, die wichtigsten Einflüsse Husserlschen Denkens auf Anders nachzuzeichnen: Das Misstrauen gegenüber überkommenen Termini, die Detailfixiertheit, die Vorurteilslosigkeit in der Betrachtung und das Ausgehen von Erfahrungen in der eigenen Lebenswelt. Sieht man jedoch einmal von diesen methodologischen Haltungsfragen ab, so kann man gerade in der Vorstellung des historischen Vergessensprozesses eine tieferliegende Vergleichbarkeit der Denkfiguren von Husserl und Anders erkennen, mittels derer die historische Signatur der Wahrnehmung von natürlichen und kulturellen Gebilden untersucht werden kann. Vgl. Eckhard Wittulski, Der tanzende Phänomenologe, in: Konrad Liessmann, (Hg.), Günther Anders kontrovers, München 1992, 17–33, hier 29ff.

550 Anders, Obdachlose Skulptur (wie Anm. 25), 38. »Because he is the crisis;« Ders., Homeless Sculpture (wie Anm. 25), 305.

551 Edmund Husserl, Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Philosophie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie, Hamburg 2012, 49. Vgl. hierzu auch die Überlegungen von Martin Jay: »[…] although Husserl's early work sought to defend the concept of the trancendental ego, which might be construed as a residual version of the Cartesian *cogito*, his later work, most notably *The Crisis of the European Sciences and Transcendental Phenomenology* of 1936, put the stress on the prereflective *Lebenswelt* (lifeworld) instead. Here both the cultural/historical

Laut Husserl haben also die Wissenschaftler ihre ursprüngliche Bindung an die »Lebenswelt« der Menschen im selben Maße vergessen, wie sie ihre eigenen Fertigkeiten – letztlich um ihrer selbst willen – immer weiter perfektioniert haben. An einem Beispiel aus der modernen Physik macht er dieses Phänomen deutlich:

> Aber Einstein konnte unmöglich eine theoretische, psychologisch-psychophysische Konstruktion des objektiven Seins des Mr. Michelson benützen, sondern nur den ihm, wie jedermann in der vorwissenschaftlichen Welt, als Gegenstand schlichter Erfahrung zugänglichen Menschen, dessen Dasein in dieser Lebendigkeit und in diesen Aktivitäten und Erzeugnissen in der gemeinsamen Lebenswelt immer schon Voraussetzung ist für alle die Michelsons Experimente betreffenden objektiv-wissenschaftlichen Fragestellungen, Vorhaben, Leistungen Einsteins. Es ist natürlich die eine, allgemeinsame Erfahrungswelt, in der auch Einstein und jeder Forscher sich als Mensch, und auch während all seines forschenden Tuns, weiß.[552]

In einem Aufsatz über Husserl hat Hans Blumenberg zu Bedenken gegeben, dass man den Begriff der »Lebenswelt« falsch verstünde, wenn man darin lediglich einen »positive[n] Wert« sehen wollte: Als Husserl von der »Lebenswelt« sprach, habe er gar nicht angestrebt, diesen Begriff als »Ausdruck von Geborgenheit des Daseins im Festen und Unfragwürdigen«[553] zu profilieren. Vielmehr habe er diesen Begriff eingeführt, um die Tendenz zur Verdrängung der untilgbaren Kontingenz unserer alltäglichen Umgebung und der darin stattfindenden Handlungen kenntlich zu machen. Anders jedoch folgte der von Blumenberg hervorgehobenen Radikalität der Husserlschen Gedankenbewegung nicht mit der gleichen Konsequenz. Schließlich hypostasiert er in seinen Ausführungen immer wieder eine Art von Urzustand des Menschseins vor jenen Entfremdungserfahrungen, die der Kapitalismus unweigerlich mit sich gebracht hat. Für Anders besteht Rodins Verdienst gerade darin, diesen Prozess des Vergessens eher unbewusst als absichtlich zur Kunst gemacht zu haben. In der Struktur von Rodins Werken komme nicht so sehr eine bewusste künstlerische Intention des Bildhauers zum Vorschein als vielmehr ein nur nachträglich zu entzifferendes, geschichtliches Wissen. Von der einstigen Einbindung der Subjekte in ganzheitliche Strukturen scheint dieses Werk ebenso zu erzählen wie von dem Verlust dieser Bindungen im Zuge einer forcieren Modernisierung. Rodins Werk schließlich wird vor diesem Hintergrund paradigmatischer Wert deshalb zugesprochen, weil sich in ihm die (vergeblichen) Versuche einer ästhetischen Kompensation durch die Bildung von künstlerischen Substituten abzeichnen.

Anders' Hinweis auf den Selbstausdruck der Figuren Rodins, die weder mit einer Partnerfigur noch mit dem Betrachter in ein ganzheitliches Kommunikationsgefüge eingebunden sind, darf als Schlüsselstelle seiner Überlegungen gelten, insbesondere, weil der Philosoph von hier aus die argumentative Brücke zum Künstlersubjekt Rodin bauen kann. Denn so wie die verzweifelten Versuche der Figuren, sich selbst Ausdruck zu verschaffen, angesichts ihrer »mangelnde[n] gesellschaftliche[n]

variations of everyday life (the doxa of opinion prior to the episteme of science) and the lived body played a central role«. Vgl. Jay, Downcast Eyes (wie Anm. 406), 268.

552 Husserl, Krisis (wie Anm. 551), 136.

553 Blumenberg, Lebenswelt (wie Anm. 517), 23.

Integration« immerhin noch eine »tröstende, wenn auch vage, kosmische oder religiöse Einbettung«[554] versprechen, so begreift Anders auch Rodins Selbststilisierungen zum übermächtigen Bildhauergenie ganz im Zeichen einer Verlustrechnung der Moderne:

> Ein Künstler jedoch, der will, daß sein Produkt nicht zum integrierenden Bestandteil der existierenden gesellschaftlichen Welt wird, muß sich entweder wie ein Außenseiter oder wie ein Mensch fühlen, der, statt zur Welt beizutragen, eine ganze eigene Welt erschaffen muß; kurz: wie ein Gott. Und genau so fühlte sich Rodin.[555]

Rodins Betonung der Autonomie des modernen Künstlers und seiner prinzipiellen Ungebundenheit gegenüber öffentlichen Ansprüchen und Meinungen wird so als ein historisches Krisenphänomen erkennbar: »Jedem soll heute [in der Nachfolge Rodins] das Recht auf Selbstausdruck zustehen; und wenn er etwas herstellt, das nicht oder nicht direkt für die Gesellschaft brauchbar ist, ist er stolz darauf zu ›erschaffen‹.«[556] Wie schon zahlreiche Interpreten vor ihm versucht also auch Anders, explizite Bezüge zwischen Rodin und seinen Werken herzustellen und so die biografische Dimension mit der werksimmanenten Ebene zu verweben:

> Die Unzulänglichkeiten, die wir gleich erörtern wollen, sind die Unzulänglichkeiten einer Epoche, die einem Bildhauer keine Gebäude und keinen Ort bot; nicht aber Rodins Unzulänglichkeiten. Es ist im Gegenteil gerade die verzweifelte Obdachlosigeit seiner Figuren, gerade seine unermüdliche Arbeit, sie zu überwinden, gerade sein Scheitern, das ihn so unvergleichlich über all seine Zeitgenossen erhebt.[557]

Während Rodins Selbstdarstellung einerseits als Folgeerscheinung einer krisenhaften Modernisierung präsentiert wird, wird er andererseits aber nicht als ein bloßes Produkt dieser historischen Entwicklungen charakterisiert. Gegenüber solchen Verkürzungen spricht für Anders die Tatsache, dass Rodin in der Kunstform der Skulptur und Plastik die Krisenhaftigkeit seiner Zeit mit größerer emblematischer Verdichtung als die meisten seiner Zeitgenossen zur Darstellung zu bringen wusste. Ein ausgereiftes Bewusstsein für die Unumgänglichkeit einer historischen Determiniertheit des Künstlers und zugleich ein Wissen um die Handlungsdimensionen der künstlerischen Souveränität – beide Aspekte treten also auch in Anders' Deutung in einem

554 Anders, Obdachlose Skulptur (wie Anm. 25), 22. »The lack of social integration of the figure changes into a consoling, though vague, cosmic or religious integration.« Ders., Homeless Sculpture (wie Anm. 25), 299.

555 Ders., Obdachlose Skulptur (wie Anm. 25), 34. »An artist however, who means his product not to become an integrated part of the existing social world, must feel either as an outcast or as a man, who, instead of contributing to the world, has to create a whole world of his own; in short, as a God. And that is the way Rodin felt.« Ders., Homeless Sculpture (wie Anm. 25), 304.

556 Ders., Obdachlose Skulptur (wie Anm. 25), 36. »Today everyone is supposed to have the right for self-expression; and when he produces something which is not or not directly usable for society, he is proud of ›creating‹.« Ders., Homeless Sculpture (wie Anm. 25), 304.

557 Ders., Obdachlose Skulptur (wie Anm. 25), 17f. »The shortcomings which we are going to discuss, are the shortcomings of an epoch which had no architecture and no place for a sculptor; but not Rodin's shortcomings. On the contrary it is just the desperate homelessness of his figures, just his never-tiring labor to overcome it, just his failure, that makes him so incomparably superior to all his contemporaries.« Ders., Homeless Sculpture (wie Anm. 25), 297.

unlösbaren Widerstreit ein, der seinen Essay aber in der Retrospektive vielleicht gerade deshalb zu einem eindrucksvollen Beitrag in der Debatte um Rodin macht.

6.3 Interpretation als Heilung? Josef A. Schmoll gen. Eisenwerths Deutungen des Torso-Motivs

Für Josef Schmoll gen. Eisenwerth waren Rodins berühmte Torsi eine unüberbietbare Provokation seines eigenen Geschichtsmodells.[558] Diese Beobachtung, die sich schon bei flüchtiger Lektüre seiner einschlägigen Aufsätze zu diesem Thema aufdrängt, ist, wie die folgenden Seiten darlegen möchten, aufs Engste mit dem Epochenkontext der Nachkriegszeit verknüpft, der die Geschichte als ein ruinöses Trümmerfeld vor Augen stand. Gezeigt werden soll damit aber auch, weshalb Rodins Torsi und seine fragmentarischen Arbeiten zu symptomatischen Testfällen wurden, an denen die Kunstgeschichte der Nachkriegsjahre zu sich selbst zu finden versuchte. An Rodins Kunst suchte Schmoll gen. Eisenwerth eine Interpretationspraxis zu entwickeln, mit deren Hilfe der klaffende Riss der Geschichte zumindest temporär geschlossen werden konnte. So wird nachfolgend nicht nur in einer ersten Ebene zu überprüfen sein, wie Schmoll gen. Eisenwerth die historischen Bedingungen der Entstehung des Torso-Motivs bei Rodin rekonstruierte. Es wird nicht weniger um die Frage gehen, wie der Kunsthistoriker die ästhetische Neuheit von Rodins skulpturalen und plastischen Torsi auch wieder zu bändigen versuchte, und zwar, indem er sie in kunstgeschichtliche Filiationslinien einschrieb. Daher soll verfolgt werden, wie Schmoll gen. Eisenwerths Schreibpraxis auch als eine Art performativ vollzogener ›Heilungsprozess‹ verstanden werden kann: Das fragmentierte Körperbild, das im Torso zu emblematischer Form geronnen war, sollte zumindest in der symbolischen Dimension der kunsthistorischen Abhandlung zu wundersamer Ganzheit zusammengefügt werden. So lässt sich die kunsthistorische Arbeit Schmoll gen. Eisenwerths auch als eine Auseinandersetzung mit einer Moderne begreifen, die dem Kunsthistoriker selbst als eine heillos fragmentierte Epoche erscheinen musste. Die für die damaligen Betrachter offenbar provokante Fragmentarität zahlreicher Werke Rodins, wie sie besonders prominent in einem im Zusammenhang mit der Herstellung des *L'homme qui marche* entstandenen Torsos (Abb. 15) verkörpert wird, wurde von Schmoll gen. Eisenwerth einer Betrachtungsweise unterzogen, der man im Rückblick eine fast schon halluzinatorische Wirksamkeit zusprechen möchte: Die Bildform der ostentativen Bruchstückhaftigkeit und die damit einhergehenden Assoziationen von körperlicher Versehrtheit wurden durch den Kunsthistoriker in eine neue ästhetische Ganzheit eingeschrieben.[559] Rodin hat diesen Torso schon in den Jahren 1878

558 Vgl. Josef Schmoll gen. Eisenwerth (Hg.), Das Unvollendete als künstlerische Form: ein Symposium, Bern 1959 (mit Aufsätzen unter anderem von Herbert von Einem, Joseph Gantner u.a.). Nicht nur die Generation von Kunsthistorikern, die im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts geboren war, zeigte sich vom Torso und seinen geschichtsphilosophischen Implikationen fasziniert. Vgl. Werner Schnell, Der Torso als Problem der modernen Kunst, Berlin 1980. Schnell widmete ein ganzes Kapitel dem französischen Bildhauer. Vgl. vor allem das Kapitel *Der Torso als Traditionsversicherung und Traditionsbruch: Auguste Rodin*, 25–71.

559 In diesem Fokus auf die schriftliche Inszenierungspraxis der Kunstgeschichte unterscheidet sich mein eigener Ansatz auch von repräsentationskritischen Auseinandersetzungen mit der kunsthistorischen



Abbildung 15: Auguste Rodin, *Torso eines Mannes*, 1878–1887, Gips, Paris, Musée Rodin [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Christian Baraja].

bis 1879 modelliert und lange Zeit in seinem Atelier stehen gelassen, ohne ihm weitere Beachtung zu schenken. Erst im Jahr 1889 wurde er in Bronze in der Galerie Georges Petit unter der Nummer 28 ausgestellt, bevor Rodin dieses Werk seinem italienischen Kollegen Medardo Rosso (1858–1928) im Tausch mit dessen *Rieuse* schenkte.[560]

Zwei in ihrem Aufbau vergleichbare Schriften von Schmoll gen. Eisenwerth stehen dabei im Mittelpunkt der folgenden Betrachtung: Zum einen eine Abhandlung mit dem Titel *Der Torso als Symbol und Form*, in dem die Thesen der Studie von 1954 zusammenfasst wurden, und zum anderen der Essay *Zur Genesis des Torso-Motivs und zur Deutung des fragmentarischen Stils bei Rodin*, der anlässlich eines Symposiums zum Thema *Das Unvollendete als künstlerische Form* (1959) verfasst wurde. Wenngleich dieser Aufsatz in den Grundzügen der früheren Studie ähnlich ist, so wurde hier nicht nur manch neuer kunsthistorischer Fund eingebracht, sondern es wurden die Thesen des ersten Aufsatzes noch weiter zugespitzt.

Drei Aspekte werden im Folgenden detaillierter betrachtet, wobei diese Gesichtspunkte stichwortartig bereits in den Titeln der Aufsätze zur Sprache kommen. Zunächst soll überprüft werden, inwiefern Schmoll gen. Eisenwerths Methode einer genealogischen Herleitung des Torso-Motivs aus dem kunsthistorischen Bilderschatz als eine Form der geschichtlichen Nobilitierung von Rodins Kunst verstanden werden kann. Zweitens soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern aus dem Anspruch des Kunsthistorikers auf eine lückenlose historische Rekonstruktion gleichsam *ex negativo* die Drohung eines möglichen Scheiterns ebendieses Projekts zu sprechen scheint. Dabei ist es nicht so, als habe der Kunsthistoriker für seine Thesen zu wenig oder gar ungesichertes Quellenmaterial aufgeboten; eher scheint die Schwierigkeit, wie wir sehen werden, paradoxerweise im Untersuchungsgegenstand selbst begründet zu sein. Dies wird nachvollziehbar, wenn man bedenkt, dass im Torso das Fragmentarische zu allegorischer Form verdichtet ist und dass dieser Kunstform dadurch ein Moment der Unvollendbarkeit regelrecht eingeschrieben zu sein scheint. Als Drittes schließlich wird zu zeigen sein, inwiefern Schmoll gen. Eisenwerths argumentative Strategien in dessen spezifischer Auffassung eines »Symbolismus« einmünden, aus dem sich nach Ansicht des Kunsthistorikers Rodins »geschichtliche Lage« ableiten lässt.

6.3.1 Kunstgeschichte der Körper und der Körper der Kunstgeschichte

Mit seinen Aufsätzen zum Torso-Motiv bei Rodin hat sich Schmoll gen. Eisenwerth als Kunsthistoriker einer jüngeren Generation in zweifacher Hinsicht gegen die damals vorherrschenden Ansichten über den französischen Bildhauer positioniert, wie sie von den schon damals prominenten Kunsthistorikern Herbert von Einem (1905–1983) und Hans Sedlmayr vertreten wurden. In einem Aufsatz von 1935 hatte von Einem den Torso

Torso-Forschung, wie sie bspw. Sigrid Schade mit einem gendertheoretischen Akzent vorgelegt hat. Vgl. Sigrid Schade, Der Mythos des »ganzen Körpers«. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte, in: Ilsebill Barta (Hg.), Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987, 239–260.

560 Vgl. Le Normand-Romain, Rodin (wie Anm. 41), 156.

als einen »monumentalisierte[n] Entwurf«[561] charakterisiert. Bei einem Künstler wie Rodin, der die Vorstellung vom fertiggestellten Werk allmählich durch einen temporalisierten und offenen Werksbegriff ersetzt hat, scheint eine solche Definition auf den ersten Blick Sinn zu ergeben.[562] Allerdings lag die Betonung des Entwurfscharakters quer zu Schmoll gen. Eisenwerths Ansinnen, den Torso als künstlerische Manifestation eines spezifischen Geschichtsbildes zu bestimmen. Beschränkt man die künstlerische Reichweite des Torsos darauf, bloß einen bildhauerischen Entwurf (und sei es in einer monumentalisierten Form) zu liefern, so könnte man ihm stets nur eine vorläufige Gültigkeit auf dem Weg hin zum Chef d'Œuvre zusprechen. Herbert von Einem bereicherte seine Deutung des Torsos um eine geschichtstheoretische Pointe, für die er auf eine im Grunde zeichentheoretische Unterscheidung zurückgriff. Im Torso nämlich, so von Einem, seien »Form und Gegenstand« radikal auseinandergetreten, und zwar zugunsten des ersten Aspekts. Diese These bot ihm die Gelegenheit, die historische Epoche der Moderne als einen Prozess des inneren Zerfalls und der exuberanten Wucherung zu kennzeichnen: Die vormals unverbrüchliche Einheit von Gegenstands- und Inhaltsseite, die einstmals noch durch die traditionellen Auftraggeber wie die Kirche oder den Adel verbürgt gewesen sei, hat seiner Ansicht nach im selben Maße an Bedeutung verloren, wie mit der Moderne die Seite der Form im Sinne einer subjektiven »künstlerische[n] Handschrift« eine Werterhöhung erfahren habe. In seinen Überlegungen zu Rodin ließ Schmoll gen. Eisenwerth diese grundlegende Unterscheidung zwischen einer Form- und einer Inhaltsseite des Kunstwerks weitgehend unangetastet. Dennoch war er, wie zu zeigen sein wird, darauf erpicht, mit seiner Argumentation zu hierzu konträren historischen Bewertungen zu gelangen.

Weit eindeutiger dagegen fiel Schmoll gen. Eisenwerths Auseinandersetzung mit Hans Sedlmayrs Einlassungen zum Torso bei Rodin auf, wohl auch deshalb, weil diese unmissverständlich auf das konkrete Menschenbild bezogen waren, das im plastischen Kunstwerk verhandelt wird. In den vergangenen Jahrzehnten ist die Rolle jener kunsthistorischen Verdrängungsmonumente verstärkt in die Aufmerksamkeit der Fachgeschichte gerückt, wie sie sich in Sedlmayrs auflagenstärkstem Buch *Verlust der Mitte* aus dem Jahr 1948 wohl am eindrücklichsten präsentiert.[563] Ähnlich wie schon Oswald Spengler (1880–1936) in seinem *Untergang des Abendlandes* (1918/1922) unternahm es Sedlmayr in dieser Krisendiagnose, der These von der unaufhaltbaren Degeneration der westlichen Kultur das Wort zu reden.[564] Sedlmayrs Buch verstand sich als der Versuch,

561 Herbert von Einem, Der Torso als Thema der bildenden Kunst, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft XXIX (1935), 331–334.

562 Vgl. Belting, Meisterwerk (wie Anm. 231), 252f.

563 Willibald Sauerländer weist darauf hin, dass die politische Einordnung der modernen Kunst von Sedlmayr im Vergleich mit dem Ausstellungsführer zur Schau *Entartete Kunst* von 1937 frappierende Ähnlichkeiten aufweist. Vgl. Willibald Sauerländer, Hans Sedlmayrs Verlust der Mitte, in: Ders., Geschichte der Kunst, Gegenwart der Kritik, Köln 1999, 236. Vgl. auch die Überlegungen von Werner Hofmann: »Sedlmayr sieht, daß das ›Gute‹ (in der modernen Kunst) keine angemessene Deutung mehr erfährt, weshalb er dem falschen Bewußtsein, das es erzeugt, die demaskierende Intensität des Bösen entgegenhält und darin einen Wahrheitsgehalt erblickt.« Vgl. Werner Hofmann, Hans Sedlmayr. Im Banne des Abgrunds, in: Ders., Die gespaltene Moderne. Aufsätze zur Kunst, München 2004, 108, URL: http://books.google.lu/books?id=ktmtoD9Ogn8C (Zugriff vom 01.01.2017).

564 Gleich auf der ersten Seite seiner Einleitung nennt Sedlmayr Oswald Spengler. Vgl. Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit, Salzburg 1976, 7.

in der Kunst der Moderne ein sprechendes Symptom für die abgründigen Wirren der Kriegszeit zu sehen. Im Sinne einer nicht nur konservativen, sondern nachdrücklich modernefeindlichen Kulturkritik wurde so (zumindest in impliziter Weise) die Zeit des Nationalsozialismus zu einer unumgänglichen Spätfolge derjenigen gesellschaftspolitischen, kulturellen und schließlich künstlerischen Tendenzen erklärt, die seit der Französischen Revolution schon im Gange gewesen seien.[565] Sedlmayr wollte den Grund für einen »Rückfall in die alte Barbarei«, wie es Adorno formulierte, entschieden nicht in den jüngeren geistesgeschichtlichen Entwicklungen sehen, sondern ausschließlich in einem Abfall vom christlichen Glauben und von einem in der göttlichen Vorhersehung verankerten Menschenbild.[566]

In Rodins skulpturalen und plastischen Torsi meinte Sedlmayr nun, eine solche »kritische Form« zu erkennen, in der sinnbildlich der Zerfall des einst geordneten, vorrevolutionären Kosmos zum Ausdruck komme. Bei Rodin sei das unheilvolle Abrücken der Bildhauerkunst von der abendländisch-christlichen Tradition der Menschendarstellung vollends erreicht.[567] Während diese den Menschen noch als eine organische Ganzheit aufgefasst habe, empfand der Kunsthistoriker die Kunstform des modernen Torsos als hochgradig anstößig, nicht nur, weil in ihm »eine eigentümliche Lebensferne der Anschauung«[568] zum Ausdruck komme, sondern ebenso, da in ihm »zugleich eine erste Emanzipation des plastischen Menschenbildes vom ›Natürlichen‹, vom Menschlichen«[569] vollzogen sei. Der rhetorische Aufbau dieser Passage lässt Rückschlüsse auf Sedlmayrs suggestive Rhetorik zu. Nur auf den ersten Blick scheint jene »eigentümliche Lebensferne« auf die Tatsache zu zielen, dass beim Torso nicht der ganze Körper, sondern nur ein Teil dessen ins Kunstwerk eingeht. Eher scheint sich in dieser sprachlichen Distanzbekundung das ästhetische Verdikt gegenüber der Darstellung eines vom Gesamtkörper losgelösten Fragments kundzutun.

Schon in der ideengeschichtlichen Gründungszeit der Disziplin der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert waren Körpervorstellungen mehr oder minder eng mit geschichtsphilosophischen Modellen verflochten. Bereits die morphologischen Konzepte der Weimarer Klassik, wie sie von Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) entwickelt wurden, haben vielfach auf die Vorstellung vom ganzheitlichen Körper zurückgegriffen, um beispielsweise angesichts der unvollständigen Überlieferung der geschichtlichen Dokumente und Monumente das Konzept des »Corpus« als Hilfsinstrument einer Systematisierung der Geschichtsepochen zu etablieren.[570] Die Darstellung eines fragmentierten Körpers galt für Sedlmayr daher nicht nur als ein äs-

565 Vgl. Ders., Verlust (wie Anm. 564), 15ff.
566 Vgl. Ders., Verlust (wie Anm. 564), 169f.
567 Ders., Verlust (wie Anm. 564), 138ff.
568 Ders., Verlust (wie Anm. 564), 139.
569 Ders., Verlust (wie Anm. 564), 100. Diese Passage wird auch von Schmoll gen. Eisenwerth wörtlich zitiert und darf somit als Formulierung des Gegenmodells von dessen Rodin-Deutung gelten. Vgl. Schmoll gen. Eisenwerth, Torso (wie Anm 307), 100.
570 Vgl. Johannes Grave, Postscriptum: Ein Ausblick auf die Folgen organischer Metaphorik im Diskurs der Kunstgeschichte, in: Ders./Hubert Locher/Reinhard Wegner (Hg.), Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800, Göttingen 2007, 222ff., Permalink: http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00082549-3 (Zugriff vom 01.01.2017). Siehe auch: Potts, Flesh and the Ideal (wie Anm. 90), 47ff.

thetisches Skandalon, sondern sie steht auch in gesellschaftlich-kultureller Hinsicht symptomatisch für den Verlust eines ganzheitlichen Menschenbildes ein, das noch an der göttlichen Vorsehung orientiert ist. Rodins Torsi schienen Sedlmayr also sinnfällig von der Selbstermächtigung des modernen Menschen zu künden. Zwar stimmte Schmoll gen. Eisenwerth dieser kulturellen Anamnese grundsätzlich zu, jedoch war er darum bestrebt, in den Symptomen nicht so sehr eine Krankheit als vielmehr den Ausdruck einer künstlerischen Hellsichtigkeit zu erkennen. Zudem zögerte er kaum, Rodin selbst in den Rang eines prophetischen Sehers dieser unheilvollen historischen Entwicklungen zu erheben.

Schmoll gen. Eisenwerth begründete die Motivation für seine eigenen Ausführungen aus einem »gewissen Gegensatz«[571] zu von Einems Thesen. Ebenso wenig wollte er Sedlmayrs Auffassung von der »Unmenschlichkeit« des Torsos zustimmen. Aber doch führte er die grundsätzlichen methodischen Überzeugungen der älteren Kunsthistorikertradition fort: So ging es ihm letztlich nicht so sehr um einen generellen Angriff auf deren Schlüsselbegriffe und -konzepte wie etwa den Gegensatz von »Form« und »Inhalt« oder um die Idee einer Kunstgeschichte als einer kulturpessimistischen Symptomatologie. Dagegen strebte seine kunsthistorische Praxis zu einer umfassenden historischen Neubewertung des Künstlers. Dieser sollte nicht mehr als Hauptvertreter einer degenerativen Entwicklung der Moderne verunglimpft, sondern zum Heros eines neuartigen, geschichtsmächtigen »Symbolismus« erklärt werden. Wie wir sehen werden, äußert sich in seinen argumentativen Zügen eine subtile Strategie der subversiven Umdeutung von ästhetischen Wertungskategorien und kulturellen Erklärungsmustern.

6.3.2 »Genesis« des Torsos

Um zu einer solchen Neubewertung zu gelangen, griff Schmoll gen. Eisenwerth auf das wirksamste Mittel künstlerischer Nobilitierung zurück: Er rekonstruierte minutiös die »historischen Voraussetzungen der Torsoform«[572], wie sie Rodin neben Künstlern wie Alphonse Legros (1837–1911) oder Medardo Rosso in die moderne Skulptur und Plastik eingeführt hat. Dabei ging er bis zu den antiken Anfängen dieser Kunstform zurück. Am Leitfaden eines »kontinuierlichen Gang[s] unserer Entwicklungsdarstellung«[573] verfolgt Schmoll gen. Eisenwerth die sich wandelnden Erscheinungsweisen des Torsos in der Kunstgeschichte, wobei er zugleich auch dessen Rolle als Sinnbild für die Geschichte selbst herausarbeitet. So zeigt Schmoll gen. Eisenwerth, dass die Torsi als eine genuine Kunstform spätestens seit ihrer Wiederentdeckung in der Renaissance einen hohen ästhetischen Rang beanspruchen konnten.[574] Zugleich möchte der Kunsthistoriker nachweisen, dass Rodin in seiner künstlerischen Laufbahn von antiken, früh-

571 Josef Schmoll gen. Eisenwerth, Zur Genesis des Torso-Motivs und zur Deutung des fragmentarischen Stils bei Rodin, in: Ders., Rodin-Studien: Persönlichkeit, Werke, Wirkung, Bibliographie, München 1983, 143–160, hier 143.

572 Schmoll gen. Eisenwerth, Torso (wie Anm. 307), 100.

573 Ders., Torso (wie Anm. 307), 104.

574 Vgl. Ders., Torso (wie Anm. 307), 101ff.

neuzeitlichen und schließlich manieristischen Torsi vielfach Kenntnis gehabt haben dürfte. Als eine seit Jahrhunderten hochgeschätzte Bildform und als wichtiger Aspekt der prägenden »Bildungserlebnisse Rodins«[575] sei das Torso-Motiv in dessen künstlerisches Schaffen eingedrungen. Im Sinne eines »impressionistischen Symbolismus«[576], wie ihn Rodin vertreten hat, wird es laut Schmoll gen. Eisenwerth von dem Bildhauer durch eine Neuinterpretation in geschichtsenthobene Sphären des Allgemein-Menschlichen transzendiert.

Beschrieb Schmoll gen. Eisenwerth seine eigene wissenschaftliche Unternehmung anfangs noch als einen Versuch, die »Geschichte des Torsomotivs« als »Entwicklungsdarstellung« zu rekonstruieren und so die »historischen Voraussetzungen«[577] der Kunst des französischen Bildhauers zu beleuchten, so scheint es nicht ganz zufällig, wenn sein späterer Aufsatz den Begriff der »Genesis«[578] einführt, um die kunsthistorischen Ursprünge des Torso-Motivs auszubreiten. Tatsächlich sind ja Berichte und Narrationen von Anfängen, wie wir sie in zahlreichen Variationen in Mythen, in der Bibel, in literarischen Werken oder auch in theoretischen Erörterungen finden, mit erzählstrukturellen Problemen konfrontiert, wie sie auch Schmoll gen. Eisenwerth begegnen: Sie versuchen von einem zeitlich-genealogischen Ursprungspunkt zu berichten, der in der Gegenwartszeit der Erzählung freilich immer schon vergangen ist.[579] Die grundlegende Problematik von historischen Narrationen, die uns beispielsweise dann schlagartig ins Bewusstsein tritt, wenn wir versuchen, unsere eigene Biografie bis zum Moment unserer Geburt zurückzuverfolgen, also bis zu einem Zeitpunkt, der vor dem Einsetzen unseres Gedächtnisses und unserer Sprechfähigkeit liegt, scheint jedoch selbst in einer so paradigmatischen Anfangserzählung wie der biblischen Paradiesgeschichte strukturell schon eingelagert zu sein: Die Schlange ist darin dasjenige Element, das – zumindest aus erzähllogischen Gründen – schon vor dem Einfall des Wissens um Gut und Böse präsent sein muss, und zwar als Vorausdeutung auf den Zustand nach dem Sündenfall.[580] Erzählsituationen, die von Anfängen berichten, werden also zu höchst komplexen Unterfangen, sobald man anerkennt, dass für gewöhnlich vor jedem Beginn eine diesem vorgelagerte Zeit liegt, die auch selbst wieder in die Erzählung integriert werden muss. Diese Problematik hat zu unterschiedlichsten Verfahren geführt, diese Blindstelle, wenn sie sich schon nicht begrifflich fassen lässt, so doch zumindest narratologisch zu umspielen. *Eine* Möglichkeit, mit dieser Herausforderung umzugehen, lässt sich zum Beispiel in Erzählungen erkennen, die den unerreichbaren Anfangspunkt in den Moment eines Zustandswandels verlagern: Der Bericht vom Sündenfall oder vom Ausgang des Menschen aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit können insofern auch als Variationen eines Neubeginns verstanden werden, als ihm frühere Anfänge immer schon vorausgingen.[581]

575 Ders., Torso (wie Anm. 307), 102.
576 Ders., Torso (wie Anm. 307), 139.
577 Ders., Torso (wie Anm. 307), 100.
578 Schmoll gen. Eisenwerth, Genesis (wie Anm. 571), 143.
579 Vgl. mit Blick auf die nachfolgenden Ausführungen: Inka Mülder-Bach, Am Anfang war… der Fall, in: Dies./Eckhard Schumacher (Hg.), Am Anfang war… Ursprungsfiguren und Anfangskonstruktionen der Moderne, München 2008, 107–130.
580 Vgl. Dies., Anfang (wie Anm. 579), 108f.
581 Vgl. Dies., Anfang (wie Anm. 579), 108f.

Schmoll gen. Eisenwerths selbsterklärtes Ziel, das Rodinsche Torso-Motiv auf seine Ursprünge zurückzuverfolgen, ist mit einer vergleichbaren strukturellen Problematik konfrontiert. Der Kunsthistoriker umgeht jedoch die höchst problembeladene Frage, wann genau der erste Torso zu datieren ist, indem er die durchaus elegante These entwickelt, dass in der Geschichte des »Torso-Motivs« spätestens seit der Renaissance ein Wandel der Wahrnehmung eingesetzt habe, durch den der Torso als ein theoretisches Konstrukt überhaupt erst hervorgebracht worden ist: »Den eigentlichen Beginn einer echten, bewußten Torso-Bildung brachte eben doch erst das an einem bestimmten Punkt der abendländischen Geschichte sich vollziehende Erlebnis der antiken Bruchstücke.«[582] Erst mit dem geschichtlich gewordenen Blick wurde dem fragmentarischen Material also die Bedeutung eines echten Torsos zugesprochen.

Als unabdingbare »Voraussetzungen« für das Motiv des Torsos »als vollwertige[m] künstlerische[m] Thema«[583] führt Schmoll gen. Eisenwerth neben Werken der antiken Kunst auch Artefakte der Volkskunst, der frühneuzeitlichen Bildhauerei und der manieristischen Baukunst an, und zwar gemäß einem historischen Modell, das all diese Aspekte »als Wurzelgeflecht von verschiedenartigsten Ursachen, Gründen und Vorformen«[584] erfasst. Dabei spannt er einen weiten historischen Bogen: Sein Panorama umfasst unter anderem Gemälde im Louvre wie etwa Andrea Mantegnas (1431–1506) *Heiligen Sebastian* (ca. 1480) oder Nicolas Poussins (1594–1665) *Les Philistins frappés de la peste*[585](1630/31), in denen jeweils Torsi als Überreste antiker Monumente abgebildet sind, wobei Rodin diese Werke gekannt haben dürfte. Doch auch die Wiederentdeckung des *Torsos vom Belvedere* spielt in Schmoll gen. Eisenwerths Geschichtserzählung eine wichtige Rolle. Diese weltbekannte Figur ist vor allem als Kriegsbeute Napoleons ins Bewusstsein der französischen Öffentlichkeit gerückt. Bis ins Jahr 1816 war sie in der Pariser Antikensammlung zu finden.[586] Die weitreichende Betrachtung vergisst auch nicht die manierstischen Torso-Hermen und Karyatiden, wie sie als bauplatische Elemente des Portals am Dianagarten des Schlosses Fontainebleau verwendet wurden.[587] Dass sich Rodin in seinen frühen Jahren durch baudekorative Arbeiten unter anderem in Brüssel verdingen musste und daher umfassende Kenntnisse der Variationsmöglichkeiten des Torso-Motivs hatte, demonstriert Schmoll gen. Eisenwerth unter anderem an der Steingruppe *Les Arts* vor der Königlichen Akademie der Wissenschaften und Künste in Brüssel, die vermutlich von dem französischen Bildhauer ausgeführt worden ist und die prominent den *Torso vom Belvedere* als Allegorie der Künste zeigt.[588]

Mit dieser Ahnenreihe des Torso-Motivs gelingt es dem Kunsthistoriker also, höchst disparate Erscheinungs- und Verwendungsweisen des fragmentierten Körperbildes in eine einleuchtende historische Abfolge zu bringen, die zugleich auch die Kontinuität eines künstlerischen Sujets verbürgen soll. Schmoll gen. Eisenwerths Anspruch, die

582 Schmoll gen. Eisenwerth, Genesis (wie Anm. 571), 144.
583 Ders., Torso (wie Anm. 307), 100.
584 Ders., Torso (wie Anm. 307), 114.
585 Vgl. Ders., Torso (wie Anm. 307), 101.
586 Vgl. Ders., Torso (wie Anm. 307), 102.
587 Vgl. Ders., Torso (wie Anm. 307), 110.
588 Vgl. Ders., Genesis (wie Anm. 571), 149f.

Voraussetzungen für Rodins Erschaffung des Torsos als selbstständiges und autonomes Motiv zu rekonstruieren, kann aber doch nicht verhindern, dass die Beharrungskraft des Motivs von Anbeginn von historischen Diskontinuitäten durchzogen ist: Gilt der Torso einmal als die Folge einer materiellen Einwirkung der Zeit und wird er so zur eigenständigen Kunstform erst als Objekt der historischen Kontemplation von der Renaissance bis zum Klassizismus, so scheint sich in ihm ein anderes Mal die Laune eines dekorativen Formwillens zu zeigen, wie etwa bei den Karyatiden von Fontainebleau. Ein drittes Mal ist der Torso wie in der Kunst Michelangelos (1475–1564) die Folgeerscheinung eines künstlerischen Paradigmas der Unvollendbarkeit. Der von Schmoll gen. Eisenwerth in Aussicht gestellte Ursprungsmoment der Vorgeschichte des Rodinschen Torso-Motivs scheint sich so in vielfache Anfänge aufzuspalten. Schmoll gen. Eisenwerths »Genesis« des Torso-Motivs läuft somit auf einen Ursprung zu, der im selben Maße, wie die historische Rekonstruktion voranschreitet, immer weiter zurückzuweichen droht. In einem solchen Phänomen des schrittweisen Entzugs eines Ursprungs hat Michel Foucault (1926–1984) ein Strukturprinzip erkannt, das zum Kernbestand der modernen Episteme seit dem 19. Jahrhundert zählt:

> Im achtzehnten Jahrhundert den Ursprung wiederzufinden hieß, sich möglichst nahe an die schlichte und einfache Reduplizierung der Gegenstände zu stellen: […] Im modernen Denken ist ein solcher Ursprung nicht mehr feststellbar: man hat gesehen, wie die Arbeit, das Leben, die Sprache ihre eigene Historizität angenommen haben, in die sie eingegraben waren. Sie konnten also nie wirklich ihren Ursprung aussagen, obwohl ihre ganze Geschichte von innen auf ihn hin zugespitzt ist. Es ist nicht mehr der Ursprung, der der Geschichtlichkeit Raum gibt, sondern die Historizität, die in ihrem Raster die Notwendigkeit eines Ursprungs sich abzeichnen läßt, der ihr zugleich innerlich und fremd wäre.[589]

Mit gewissem Recht lässt sich die Problematik, die wir hier beobachten können, auch mit dem Torso selbst in Verbindung bringen: So scheint dieser in Schmoll gen. Eisenwerths Schreibpraxis selbst eine hochgradig widerständige Figur (im materiellen und im rhetorischen Sinn) zu sein, die in gewisser Hinsicht gegen ihre eigene historische Abschließung zu agieren scheint. Die Rekonstruktion des Torsos, und sei es nur im metaphorischen Sinne einer möglichst umfassenden historischen Aufarbeitung, wird dabei selbst zu einer aporetischen Figuration, die allegorisch für die Vergeblichkeit des kunsthistorischen Projekts einsteht, welches Ganzheit dort (wieder) zu erlangen versucht, wo zuvor eine anfängliche Unvollständigkeit geherrscht hatte.

6.3.3 Fragmentierte Körper – wiederhergestellte Ganzheit

Schmoll gen. Eisenwerths Darstellung erschöpft sich also nicht in einer bloßen Rekonstruktion der Einflusslinien eines bestimmten Motivs der antiken und frühneuzeitlichen Kunst. Wie wir gesehen haben, ist seine Entwicklungsgeschichte von Anbeginn von einer historischen wie auch anthropologischen Provokation bestimmt, die dem Torso-Motiv selbst inhärent zu sein scheint. Das Projekt eines »kontinuierlichen Gang[s]

589 Foucault, Ordnung (wie Anm. 115), 396f.

unserer Entwicklungsdarstellung«[590] bis zu Rodin gerät so in eine Konfliktsituation. Seit seiner Wiederentdeckung in der Renaissance, so ließe sich zugespitzt formulieren, stand der Torso quer zum Streben der Geschichtsschreiber, in der lückenlosen Rekonstruktion eine durchgängige Traditionslinie auszumachen und so das lebendige Erbe der Vergangenheit zu bewahren. Nicht erst seit Johann Joachim Winckelmanns (1717–1768) poetischen Evokationen zum *Torso von Belvedere*, dessen fehlende Teile durch die Kraft der Imagination vervollständigt wurden, zeige sich in dieser Kunstform das Doppelgesicht eines »Gefühl[s] des Verlustes« und eines daraus resultierenden »Wunsch[es] nach Ergänzung«.[591] Der Torso ist für den Kunsthistoriker daher ein Objekt, das »die Spuren des unaufhaltsamen Zerstörungsprozesses der Zeit als Zeichen geschichtlichen Seins«[592] in sich trägt. Die Erfahrung der Vergängnis und des Verfalls verbildlicht er jedoch in einer Gestalt, die nur in unversehrter Ganzheit ästhetisch befriedigend erscheint, nämlich in der Form des menschlichen Körpers.

Wenn Rodin in seinen Torsi diesen nun in Bruchstücken oder gar als ein quasi verstümmeltes Objekt zeigt, so scheinen seine Skulpturen und Plastiken in der Tat als Sinnbilder eines antiidealistischen Geschichtsbegriffs verstanden werden zu können. Sie scheinen davon zu erzählen, wie der Verlust und die Zerstörung über die Ganzheit und das unversehrte Werk triumphieren. Zunächst einmal scheint ein solcher Gedanke im Einklang mit den Deutungsintentionen von Schmoll gen. Eisenwerth zu stehen, etwa, wenn dieser davon ausgeht, dass Rodin in seinem *Höllentor* bewusst eine Art von ruinöser Architekturlandschaft gestaltet hat: »Er experimentierte an der *Höllenpforte* in den 1990er-Jahren, was noch nicht richtig gewürdigt worden ist, von einer höheren Stufe der geschichtlichen Erkenntnis aus. Er wollte an ihr das Durch-die-Zeiten-Wachsende der Architektur anschaulich machen, einschließlich des Ruinösen.«[593] Darüber hinaus weist Schmoll gen. Eisenwerth zumindest im späteren Aufsatz darauf hin, dass in Rodins vielfach bekundeter Ruinenbegeisterung die »romantischen Züge« von »nichtklassischen Strömungen«[594] offen zutage treten. Wenn der Kunsthistoriker das Torso-Motiv also in seinen stilistischen und auch geschichtstheoretischen Implikationen würdigt, so scheint er jedoch mit Blick auf den eigenen kunsthistorischen Zugriff gerade nicht an einer methodischen Anerkennung des Fragmentarischen und an dem damit einhergehenden Eingeständnis der untilgbaren Brüche und Diskontinuitäten der Geschichte interessiert zu sein. Das muss kaum verwundern, schließlich würde eine solche Vorstellung quer zu seiner Auffassung einer in sich geschlossenen Entwicklungslinie der Kunst(-geschichte) stehen. In einer solchen Perspektive hätte zudem Hans Seldmayr mit seiner Diagnose Recht behalten, dass Rodins Kunst auch noch das humanistisch gedachte »Menschliche« verabschiedet hat. Mit einem allzu offenen Bekenntnis zu Rodins Ästhetik des fragmentierten Körpers hätte sich Schmoll gen. Eisenwerth zudem den Vorwurf gefallen lassen müssen, einer modernen Bildfantasie zu huldigen, die sich an einer Ästhetik des Ruinösen erfreut. Dass dies aber gar nicht sein

590 Schmoll gen. Eisenwerth, Torso (wie Anm. 307), 104.
591 Ders., Torso (wie Anm. 307), 101.
592 Ders., Torso (wie Anm. 307), 101.
593 Ders., Brücke (wie Anm. 265), 66.
594 Ders., Genesis (wie Anm. 571), 154.

Ansinnen war, lässt sich bereits an der kunsthistorisch gefestigten Filiationsreihe des Torso-Motivs erkennen.

Unter dem Stichwort einer »Anerkennung des Fragments« macht sich der Kunsthistoriker daher an die Aufgabe, den Torso nicht nur im Blick auf die Antike, sondern auch in Bezug auf Rodin in eine Ganzheit zu überführen, die sowohl Vorstellungen des Körperlichen als auch die damit einhergehenden, historischen Modelle betrifft. So kühn dieses Unterfangen auf den ersten Blick klingen mag, so eindrücklich zeigt sich hierin der suggestive Zug von Schmoll gen. Eisenwerths Deutungsbemühungen: Im performativen Vollzug des Argumentationsganges wird hierbei eine Interpretation hervorgebracht, der man vor der Lektüre wohl noch skeptisch gegenübergestanden hätte. Verfolgen wir also Schmoll gen. Eisenwerths Strategie einer Umwertung des Torsos vom Sinnbild des Fragmentarischen zum Inbegriff einer die Geschichte transzendierenden Ganzheit, wie sie in der paradoxen Formulierung der Torsi als »Formganzheiten«[595] kulminiert.

Am Beispiel des Umgangs mit antiken Torsi zeigt Schmoll gen. Eisenwerth, wie die anfängliche Praxis der Ergänzung spätestens im historisch denkenden 19. Jahrhundert einer zunehmenden Wertschätzung ihres Fragmentcharakters als eines Zeugnisses der geschichtlichen Einwirkungen gewichen war. An den wiederentdeckten Torsi wurden, so Schmoll gen. Eisenwerth, nur noch »wissenschaftlich-experimentelle Ergänzungen« angebracht; in ästhetischer Hinsicht jedoch wurde vermehrt schon das Bewusstsein von der Unwiederbringlichkeit der Antike »mitgenossen«.[596] Rodin aber war noch einen Schritt weiter gegangen. Der Bildhauer, der selbst eine kleine antike Kopie der Knidischen Aphrodite besaß, »sah diese Fragmente nicht mehr mit den Augen Winckelmanns oder Thorvaldsens.«[597] War für diese noch das Gefühl einer unüberwindbaren historischen Kluft zur Antike die Voraussetzung, um in der poetischen Beschreibung oder der künstlerischen Nachahmung die Nähe zum antiken Geist zu verspüren, so habe Rodin »in den kostbaren Bruchstücken einmalige Ganzheiten« gesehen. Gerade aus dem Fragment habe er eine »neue Anerkennung einer höheren Ganzheit«[598] zu ziehen gewusst. Diese Behauptung wird von Schmoll gen. Eisenwerth mit einem Exkurs zu Rilkes Poesie untermauert, dessen Sonett *Archaïscher Torso Apollos* (1908) als poetische Verwirklichung der »Anerkennung der Torsoform als lebenserfüllte[r] Gestalt« verstanden wird: Die oft zitierte Verszeile »denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht«, gilt ihm als Beweis, dass auch Rilke von der »geheimen Strahlungskraft des kleinsten Details«[599] überzeugt gewesen sein musste. Jedoch vollzieht der Argumentationsgang des Kunsthistorikers sogleich eine weitere Wendung – und inszeniert damit die von ihm selbst in Gang gesetzte (Re-)Konstruktion der Ganzheit als eine Art kunsthistorischen »Heilungsprozess«. Was bei Rilke noch im Bereich der poetischen Inszenierung

595 Ders., Genesis (wie Anm. 571), 154.

596 Ders., Torso (wie Anm. 307), 101. Vgl. hierzu auch: Schnell, Torso (wie Anm. 558), 19. Vgl. zu Rodins eigenem Verhältnis zur Geschichte und insbesondere zur Antike: Antoinette Le Normand-Romain, Rodin: »The lesson of antiquity«, in: Claudine Mitchell (Hg.), Rodin. The Zola of Sculpture, Aldershot 2004, 145–159.

597 Schmoll gen. Eisenwerth, Torso (wie Anm. 307), 105.

598 Ders., Torso (wie Anm. 307), 105.

599 Ders., Torso (wie Anm. 307), 107.

von Wahrnehmungserlebnissen im Umgang mit Skulpturen verhandelt wird, erscheint bei Rodin schon als eine Erkenntnis, die unmittelbar auf die Bewertung der antiken Torsi übertragen werden kann: Denn diese werden laut Schmoll gen. Eisenwerth nicht mehr als ruinenhafte Bruchstücke wahrgenommen, die den Abstand der Gegenwart zur Vergangenheit bildhaft werden lassen, sondern im Gegenteil als geheimnisvoller »Gestaltkern«, ja als »elementare[s] Zentrum der plastischen Kraft«.[600]

Die Rekonstruktion der »Anerkennung des Fragments« »als formerfüllte, historische Ganzheiten« [601] vollzieht also in ihrer Argumentationsstruktur den Prozess einer schrittweisen Verwandlung des Torso-Motivs vom Inbegriff der Destruktion zum Sinnbild einer Totalität. Diese kann metaphorisch für das Körperbild, aber auch den Geschichtsbegriff einstehen. Nach diesem Schema modelliert Schmoll gen. Eisenwerth sodann seine Rekonstruktion der Torso-Bildungen bei Rodin. Diese seien gerade keine ins Monumentale übersetzten Studienmotive oder Dokumente des nichtvollendbaren Kunstwerks, wie es noch Herbert von Einem definiert hatte, sondern sie seien im Gegenteil in sich abgeschlossene »Figuren«. Sie drängen dem Blick nicht die Fragmenthaftigkeit auf, sondern können nun im Gegenteil als ganzheitliche Formkonzentrate gelesen werden.[602] Wenn Rodin beispielsweise im Falle der Figur der *Méditation,* die ursprünglich für das *Höllentor* modelliert worden war und später auch einen Teil des *Victor-Hugo-Denkmals* bildete, nach mehrfachen Überarbeitungen die Arme entfernte, so erscheint dieser Torso für Schmoll gen. Eisenwerth doch wieder als eine ganzheitliche, autonome, in sich abgeschlossene Gestalt. Dass dieser Blickwechsel jedoch nicht ganz reibungslos vonstattengeht, muss der Kunsthistoriker selbst eingestehen, wenn er davon spricht, dass ihn die ästhetische Gewalt des Bildhauers im Abtrennen der Arme anfangs »stutzig«[603] gemacht habe. In Anlehnung an das Vorbild der Karyatiden gelinge es der Figur der *Méditation* jedenfalls, eine kontemplative Passivität anschaulich zu machen: »Hier begegnen wir wieder der Arbeitsmethode des Künstlers, vom Vollendeten etwas wegzunehmen, um es noch stärker zu konzentrieren – in Ausdruck und Form.«[604] In spiegelbildlicher Weise hierzu wird der *Schreitende* (Abb. 16) nicht als ein kopfloser Johannes der Täufer beschrieben, sondern wiederum als eine künstlerische Formverdichtung, bei dem in der »Konzentration auf das plastische Gestaltzentrum […] eine neue ›Figur‹ von eigener Ganzheit« geschaffen wurde. Beim *Schreitenden* sei es Rodin um die »Darstellung des Schreitens an sich, der Schreitgebärde, Sinnbild seines symbolistischen Vitalismus«[605] zu tun gewesen.

Die hier vorgestellten Argumentationsfiguren erlauben es Schmoll gen. Eisenwerth schließlich, den Dualismus von Form und Inhalt, wie er noch von Herbert von Einem für eine tendenziell pessimistische Geschichtsdiagnose in Anspruch genommen wurde, einer Neubewertung zu unterziehen. Während von Einem und Sedlmayr im Torso

600 Ders., Torso (wie Anm. 307), 107.
601 Ders., Torso (wie Anm. 307), 115.
602 Vgl. Ders., Torso (wie Anm. 307), 129.
603 Ders., Genesis (wie Anm. 571), 143. Gerade hier wird in der Wortwahl deutlich, in welchem Ausmaß Rodins bildhauerische Verfahren als Provokation für die doch eher konservative Vorstellung vom Künstler für die Kunstgeschichte dieser Epoche empfunden worden ist.
604 Ders., Torso (wie Anm. 307), 129.
605 Ders., Genesis (wie Anm. 571), 158.

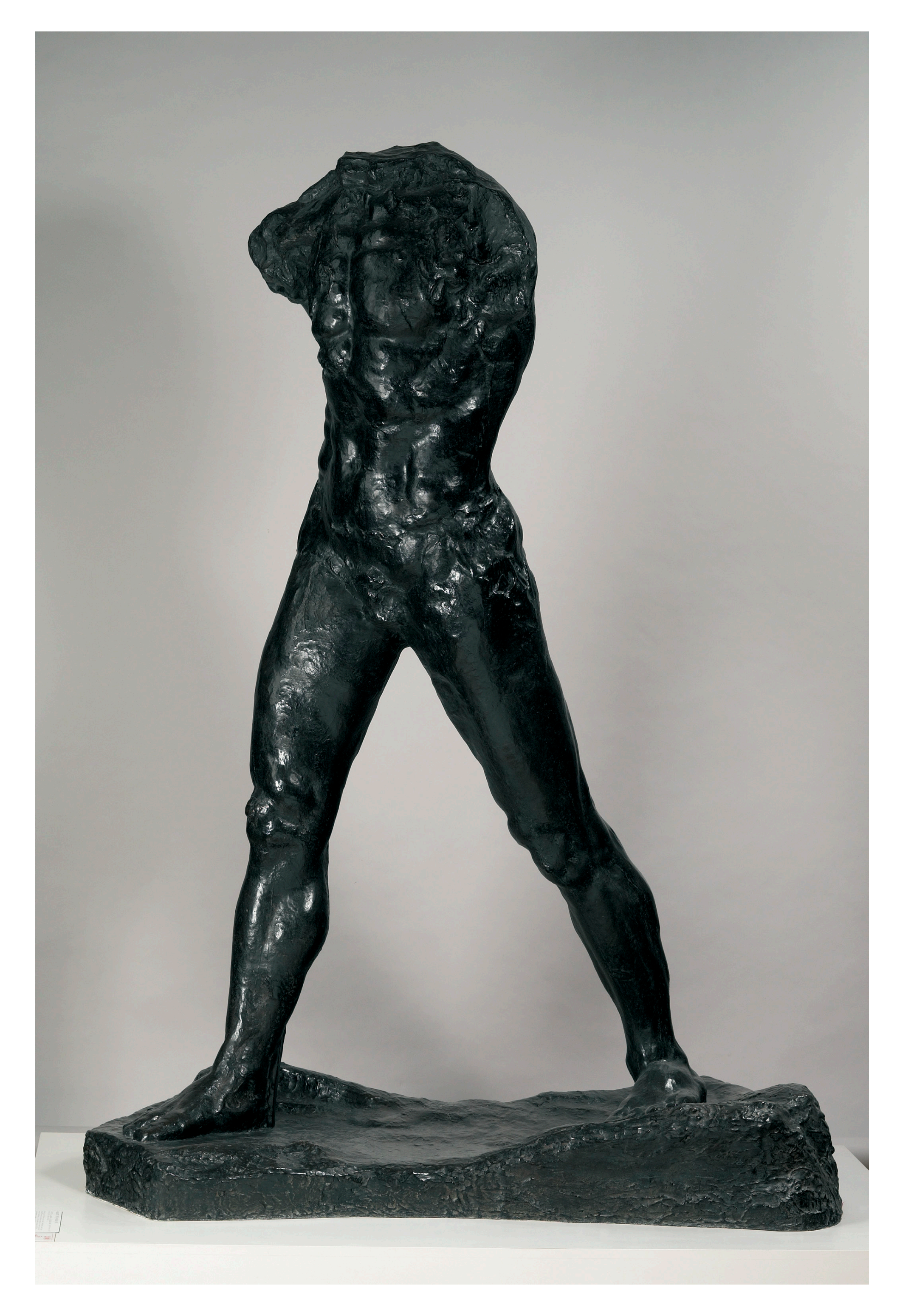


Abbildung 16: Auguste Rodin, *Der Schreitende*, 1907 (Guss 1913), Bronze, Paris, Musée Rodin [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Christian Baraja].

noch eine subjektive Überbetonung der Form gegenüber dem Inhalt sahen und somit ein besorgniserregendes Phänomen der neueren Kunstentwicklung, sieht Schmoll gen. Eisenwerth darin nun eine absolute Übereinstimmung von Form und Inhalt erreicht.

In diesem Kontext dürfte es kaum überraschen, dass der Kunsthistoriker einen Vergleich zwischen Rodins Torsi und Nietzsches Aphorismen zieht, welche den geistreichen Einfall im Schriftbild im selben Maße als »Ausdrucks- und Gedanken-Extrakt[e]«[606] sichtbar werden lassen, wie der Torso bei Rodin als »kostbare[s] Gefäß des Gestaltzentrums«[607] verstanden werden könne. Spätestens im Vergleich zu dem Philosophen gewinnt auch Rodins historische Rolle für die Kunstgeschichte, wie sie Schmoll gen. Eisenwerth im Sinn hatte, deutlich an Kontur. So wie der Philosoph in seiner Schrift *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* aus dem Jahr 1874 für die Abwendung von einer geschichtsüberladenen Epoche eingetreten war und später dann den geschichtsüberwindenden Übermenschen erfunden hat, so werden hier Rodin und seinem Werk genuin geschichtsbildende Kräfte zugeschrieben.

6.3.4 Symbol und Symbolismus

Der tiefere Sinn jener titelgebenden Gleichung, die den Torso zugleich »als Symbol und Form« ausweisen, dürfte nun deutlicher geworden sein. Beide Begriffe, mit der Konjunktion »und« vielsagend verknüpft, spielen mit unterschiedlicher Akzentsetzung der Annahme zu, dass der Torso bei Rodin paradoxerweise als eine Figur der Totalisierung des Fragmentarischen verstanden werden kann. Dies gilt nicht nur in Bezug auf den menschlichen Körper, sondern auch im Hinblick auf eine Geschichte, die selbst auch in Metaphern des Körpers organisiert ist. Die etymologische Herkunft des griechischen Wortes *symbolon* kann uns dabei die Richtung weisen: Gemeint waren mit diesem Begriff ursprünglich zwei gebrochene Scheiben, die ineinander gefügt als materiell greifbares Sinnbild der Gastfreundschaft dienen konnten. Schon in der antiken Verwendung des Symbolbegriffs zeichnet sich der unlösbare *double bind* von Bruch und Ergänzung, von zeitweiliger Absenz und einer nachfolgenden Wiederherstellung von Ganzheit ab.[608] Von Goethe bis zu Karl Philipp Moritz (1756–1793) wurde das Symbol in den Kunsttheorien des Klassizismus als Gegenbild zur ästhetisch wenig geschätzten Allegorie konturiert. Wenn es richtig ist, dass in der Allegorie eine Kluft zwischen Bild und Bedeutung auftritt, so werde diese erst im Symbol und in dessen »schöner Physis«, so Moritz, überwunden.[609] Im 19. Jahrhundert war es Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831), der besonders wirkmächtig eine Theorie des Symbols mit einem geschichtsphilosophischen Überbau verknüpft hat.[610] Erst mit Walter Benjamins

606 Ders., Torso (wie Anm. 307), 135. Vgl. Zima, Moderne/Postmoderne (wie Anm. 8), 303f.

607 Schmoll gen. Eisenwerth, Torso (wie Anm. 307), 136.

608 Vgl. hierzu den Artikel »Symbol« im Historischen Wörterbuch der Philosophie: Stephan Meier-Oeser, Artikel »Symbol«, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 10: St–T, Darmstadt 1998, 710.

609 Vgl. Zima, Moderne/Postmoderne (wie Anm. 8), 230ff.

610 Paul de Man kritisierte mit Blick auf Hegels Ausführungen zur Ästhetik dessen ideologische Grundzüge als eine Theorie der vereinheitlichenden und harmonisierenden Totalisierung. Vgl. Paul de Man, Zeichen und Symbol in Hegels Ästhetik, in: Ders., Die Ideologie des Ästhetischen, hg. von Christoph

Ursprung des deutschen Trauerspiels, das dieser 1925 verfasst hat, kam es zu einer Aufwertung der lange verschmähten Allegorie. Im Gegensatz zum Symbol weist das allegorische Verfahren einen selbstreflexiven Zug auf, wie Bettine Menke unterstreicht: »Die Allegorie ist eine Zeichenpraxis, die sich ins Verhältnis zur Repräsentation und zum klassischen Zeichen setzt, *indem* sie die Problematik der Repräsentation selbst, die ihr als solcher angehört, merklich macht.«[611] Mit der Allegorie ist bei Benjamin also ein Verfahren bezeichnet, das die Objekte der Kontemplation dem unmittelbaren Lebenszusammenhang entreißt und diese so dem melancholischen Blick preisgibt. Dieser ist damit imstande, die Objekte in ihrem Ding- und Vergängnischarakter wahrzunehmen: »In der Allegorie liegen die *facies hippocratica* der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen.«[612] Anders als die Verfechter des Symbols, denen es um unverbrüchliche Sinnganzheit und die Lebendigkeit der ästhetischen Erfahrung geht, erkennt der Benjaminsche Allegoriker die »Todverfallenheit«[613] der Dinge (an). Er sieht die Natur in ihrer Gefallenheit und holt somit die »Trauer« als den eigentlichen Gehalt der Allegorien ins Bewusstsein, indem er zum Beispiel den Torso emphatisch als ein Bruchstück anerkennt:

> Wo die Romantik in dem Namen der Unendlichkeit, der Form und der Idee das vollendete Gebilde kritisch potentiert, da verwandelt mit einem Schlage der allegorische Tiefblick Dinge und Werke in erregende Schrift. Eindringlich ist ein solcher Blick noch in Winckelmanns »Beschreibung des Torso des Herkules im Belvedere zu Rom«: wie er Stück für Stück, Glied für Glied in unklassischem Sinne ihn durchgeht. Nicht umsonst vollzieht sich das am Torso. Das Bild im Feld der allegorischen Intuition ist Bruchstück, Rune. Seine symbolische Schönheit verflüchtigt sich, da das Licht der Gottesgelahrtheit drauf trifft. Der falsche Schein der Totalität geht aus.[614]

Während im Symbol jeglicher Unterschied zwischen Bild und Bedeutung immer schon überwunden scheint, da das Bild die vermeintliche Fülle und Präsenz der Bedeutung totalisierend zur Anschauung bringt, ›ent-täuscht‹ die Allegorie dieses Versprechen auf Lebendigkeit und Eins-Sein. Dabei wird in der Allegorie aber nicht die Figuration einer endlosen Wiederholung angestrebt, auch wenn die postmoderne Theoriebildung das immer wieder betont hat. Dass es im allegorischen Verfahren, bei der jedes Zeichen stets auf ein ihm vorgängiges Zeichen verweist, im Kern um eine Wiederholungsstruktur geht, war die zentrale These eines Aufsatzes von Craig Owens, der damit einen bedeutenden Beitrag zur postmodernen Wiederentdeckung der Allegorie geleistet hat.[615] Demgegenüber lässt sich jedoch mit Paul de Man und Bettine Menke festzustellen, dass die Wiederholung ihren eigentlichen Wirkungsort in der Trope der Ironie hat. Gleichwohl lässt sich konstatieren, dass die Allegorie, indem sie die Kluft

Menke, aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius (Aesthetica, 682), Frankfurt a.M. 1993, 39–58, hier 47ff.

611 Bettine Menke, Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen, Bielefeld 2010, 173.

612 Benjamin, Ursprung (wie Anm. 506), 145.

613 Ders., Ursprung (wie Anm. 506), 145.

614 Ders., Ursprung (wie Anm. 506), 154.

615 Vgl. hierzu: Craig Owens, The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, in: October 12 (Frühjahr 1980), 67–86.

zwischen Bild und Bedeutung exponiert, eine spezifische Zeitstruktur ins Werk setzt, die mit der Nicht-Finalisierbarkeit von Zeichenprozessen zusammengedacht werden kann. Jedoch wird darin gerade die unheilbare Verschiedenheit von Ding und Sinn ausgetragen und somit auch ausgehalten.[616] So schreibt Paul de Man über das Verhältnis von Symbol und Allegorie: »Während das Symbol die Möglichkeit einer Identität oder Identifikation postuliert, bezeichnet die Allegorie in erster Linie eine Distanz in Bezug auf ihren eigenen Ursprung, und indem sie dem Wunsch und der Sehnsucht nach dem Identischwerden entsagt, richtet sie sich als Sprachform in der Leere dieser zeitlichen Differenz ein.«[617]

Vor dem Hintergrund solcher Überlegungen wäre der Rodinsche Torso als Kunstform geradezu dazu prädestiniert gewesen, im Horizont einer Kunsttheorie und Ästhetik der Allegorie behandelt zu werden. Schließlich bildet er gerade in seiner Bruchstückhaftigkeit ein Gegenbild zur Auffassung, dass zwischen Bild und Bedeutung eine bruchlose Verbindung herrscht. Die von Schmoll gen. Eisenwerth für den Torso »als Symbol und Form« reklamierte Geschlossenheit hätte im Horizont einer Reflexion über allegorische Verfahren der Bedeutungsproduktion widersprüchlich erscheinen müssen, da die Allegorie wie der Torso nicht »das Wesen in seiner Hülle«[618] bildet, sondern »Bruchstück« und »Ruine« bleibt und so die Disjunktion von Sichtbarkeit und Lesbarkeit kenntlich macht. Indem Schmoll gen. Eisenwerth den Torso bei Rodin aber dezidiert mit der Theorie und Ästhetik des Symbols in Verbindung bringt, schließt er jene Kluft, wodurch zugleich auch die nicht nur ästhetische, sondern auch geschichtstheoretische Bedrohung verdrängt wird, die im fragmentierten Körper stets mitschwingt.

Dieses Spannungsmoment von Schmoll gen. Eisenwerths Deutung trägt sich bis in die Charakterisierung von Rodins spezifischem »Symbolismus« fort: So wird Rodins Kunst und ihre künstlerische Modernität historisch in eine Epoche nach dem Zerfall von ganzheitlichen Glaubenssystemen verortet. In dem Moment, in dem der Bildhauer beispielsweise von seiner Figur des *Johannes des Täufers* (Abb. 17) den Kreuzstab entfernt hat, habe er kurzerhand auch die »Überreste alter abendländischer Symbolik«[619] über Bord geworfen. Dies sei jedoch als künstlerische Geste nur konsequent gewesen, da die traditionellen Symbole, wie sie etwa in Attributen verwendet werden, als Zeichensysteme ihre Berechtigung schon weit früher verloren hatten: »Der Verlust der alten Symbole führte seit der Romantik zur Bildung immer neuer Versuche, Ersatzwerte – Symbolismen – zu finden. Auch Rodins Kunst ist zuinnerst symbolistischer Natur.«[620] Rodins motivischer und ikonografischer Synkretismus wird also auch von Schmoll gen. Eisenwerth mit dem Begriff des »Symbolismus« umschrieben. Jedoch gelten ihm die künstlerischen Verfahren des Bildhauers nicht mehr als Akt einer Rebellion

616 Vgl. Menke, Trauerspiel-Buch (wie Anm. 611), 182f. Vgl. auch Paul de Mans Überlegungen: Paul de Man, Die Rhetorik der Zeitlichkeit, in: Ders., Die Ideologie des Ästhetischen, hg. von Christoph Menke, aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius (Aesthetica, 682), Frankfurt a.M. 1993, 83–130, hier 104.

617 De Man, Zeitlichkeit (wie Anm. 616), 104.

618 Benjamin, Ursprung (wie Anm. 506), 388.

619 Schmoll gen. Eisenwerth, Torso (wie Anm. 307), 135.

620 Ders., Torso (wie Anm. 307), 136.

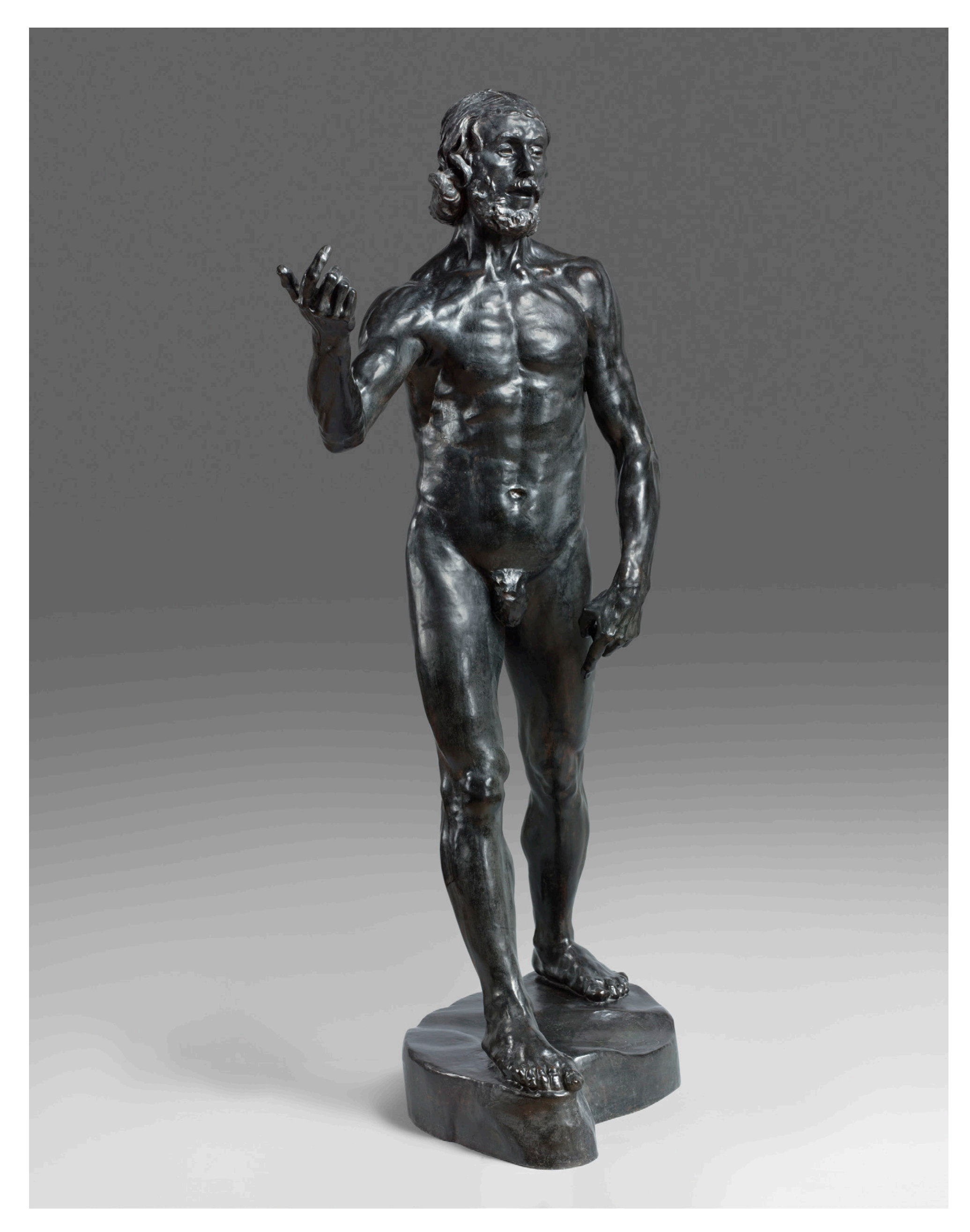


Abbildung 17: Auguste Rodin, *Johannes der Täufer, predigend*, 1880 (Guss wahrscheinlich von 1915), Bronze, Paris, Musée Rodin [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Hervé Lewandowski].

gegenüber akademischen Bildtraditionen. Im Gegenteil werden auch sie in ein melancholisches Licht gerückt, bei der die bildhauerischen Praktiken Rodins zu einer Suche nach sinnstiftenden Surrogaten stilisiert werden, die für die fehlende Verankerung des modernen Subjekts in weltanschaulichen Überzeugungen einspringen sollen. An dieser Stelle dürften bei allen offenkundigen Unterschieden auch die Korrespondenzen

zwischen den Deutungen von Anders und von Schmoll gen. Eisenwerth ans Licht treten: Beide Autoren verorten Rodins Schaffen nicht mehr – wie dies noch Simmel getan hatte – an einen vorläufigen Endpunkt der historischen Entwicklung, die problemlos mit dem Konzept der »Moderne« als einer Bewegung des kontinuierlichen Fortschritts zusammengedacht werden konnte, sondern sie lokalisieren das Œuvre des Bildhauers in eine historische Periode des schon vollzogenen Bruchs mit der Vergangenheit. Rodin gilt ihnen als ›Moderner‹, weil er mit seinem Werk angesichts einer heillosen Zertrümmerung früherer Glaubensüberzeugungen künstlerische Surrogate hervorgebracht hat. Dem Mangel an Verortung, die Anders diagnostizierte, hat Rodin nach Ansicht des Philosophen mit einer Praxis der Supplementierung von schützenden Raumszenarien geantwortet. Auf das Wegbrechen von in sich geschlossenen Weltmodellen hat Rodin, wenn man Schmoll gen. Eisenwerths Überlegungen folgt, mit skulpturalen Strategien der »Re-Totalisierung« des Kunstwerks geantwortet.

Vor diesem Hintergrund dürfte es nicht überraschen, wenn Schmoll gen. Eisenwerth Rodins Torsi als Sinnbilder von dessen »geschichtlicher Lage« auffassen wollte. Mit seinen Torsi habe Rodin nämlich die Verlusterfahrungen der Moderne mit einem geschichtsbefreiten Vitalismus zu kompensieren gewusst:

> [S]o sind auch Rodins fragmentierte, d.h. bewußt in Torsoform gestaltete Leiber Sinnbilder des Lebensganzen, Gefäße des Rumpfzentrums, konzentrierte Zeichen. Die Torsi sind für Rodin Hort und Quelle der vitalen menschlichen Existenz, stiller, schwellender Kräfte in den weiblichen Rümpfen aus den Jahren um 1907 und 1910, mächtiger, expansiver in den männlichen Figuren »L'homme qui marche« und »Torse de Louis XIV.«, diesem kolossalen Rumpf-Fragment, dessen Entstehung hier um 1900 angenommen wird.[621]

Dabei habe sich Rodin, so Schmoll gen. Eisenwerth, den »Grenzsituationen der Existenz« stets unerschrocken ausgesetzt. Die existenzielle Dimension seines künstlerischen Wirkens zeige sich somit gerade darin, dass er sich in eine »Grenzzone des Künstlerischen« gewagt habe, ohne die Radikalität seiner Werke durch »klassizistische Formelsicherheit«[622] abzumildern. Rodins schöpferische Kräfte, so Schmoll gen. Eisenwerth an anderer Stelle, hätten sich stets erst in »unmittelbare[r] Gefährdung« und im Angesicht der »Krisis«[623] zur vollen Blüte entwickelt. Dem aufmerksamen Leser dürfte kaum entgangen sein, dass der Kunsthistoriker sein Publikum darüber im Unklaren lässt, welche Gefährdungen hier genau gemeint sind. Rodins Kunst wird als eine kühne Transgressionserfahrung in riskante Bereiche des menschlichen Daseins beschrieben, ohne dass jedoch deren genaue Beschaffenheit umschrieben wird. Vielleicht kann man in dieser wohl bewusst gesetzten Leerstelle eine Argumentationsstrategie sehen, die erkennbar werden lässt, dass Schmoll gen. Eisenwerths Interpretation selbst auch als »Symbol und Form« ihrer eigenen Epoche gelesen werden kann.

Zu Beginn dieses Kapitels wurde die These vorgestellt, dass die deutschsprachige Kunstgeschichte der Nachkriegszeit, wie auch die Geisteswissenschaften in ihrer

621 Ders., Genesis (wie Anm. 571), 158.
622 Ders., Genesis (wie Anm. 571), 158.
623 Ders., Torso (wie Anm. 307), 139.

Gesamtheit, in eine Phase der historischen »Latenz« fallen, für die ihr Unausgesprochenes, nämlich das Wissen um einen stets wieder möglichen »Rückfall in die alte Barbarei«, zur Triebfeder der neueren Methodendebatte geworden ist. Zwar mag es stimmen, dass die Entstehung des Vortrags von Günther Anders schon in biografischer Hinsicht mit der unmittelbaren Kriegserfahrung und dem Leben im Exil verflochten ist. Und es mag ebenso richtig sein, dass Schmoll gen. Eisenwerth im Vorwort seiner *Rodin-Studien* explizit die Bedeutung seiner eigenen biographischen Erfahrungen für seine kunsthistorische Beschäftigung mit dem französischen Künstler erwähnte: Doch haben es sowohl der Philosoph als auch der Kunsthistoriker in ihren interpretativen Auseinandersetzungen mit Rodin vermieden, diese historischen Erfahrungen selbst zum Thema zu machen. Der Krieg und das Wissen um den Kollaps abendländischer Zivilisationserrungenschaften blieben in ihrer Auseinandersetzung mit Rodins »Obdachlosigkeit« und mit seinen Torsi im selben Maße latent, wie sie doch auch die Möglichkeitsbedingungen der intellektuellen Annäherung und der selbst latent bleibenden, geschichtstheoretischen Reflexionen bildeten. Das Spannungsgefüge zwischen dem Sagbaren und dem nicht Sagbaren, zwischen dem offenen Bekenntnis zur Kunst der Moderne und den weniger offenkundigen geschichtstheoretischen Modellen, auf denen dieses Bekenntnis beruht, verweisen auf die Herausforderungen an die Geschichtswissenschaften, mit der diese Generation von Philosophen und Kunsthistorikern konfrontiert war. Als ruinenhafte Bruchstücke hätten Rodins Werke dem kunsthistorischen Betrachter als Allegorien eines historischen Risses und somit als Mahnmale einer Gefährdung des humanistischen Weltbildes erscheinen können. Man hätte an ihnen ausarbeiten können, wie sie mit der Vorstellung des in sich geschlossenen Subjekts als einer ›Figur‹ von organischer Ganzheit und individueller Autonomie radikal brechen und wie sie dadurch metonymisch für einen Begriff von Geschichte als Trümmerfeld einstehen.

Dieses Kapitel hat zu zeigen versucht, wie sowohl die Deutung von Anders als auch diejenige von Schmoll gen. Eisenwerth Rodins Werk aus der Perspektive eines nicht mehr rückgängig zu machenden Bruchs entworfen haben. Der kunsthistorische Zugriff konnte diese Kluft exponieren (G. Anders) oder aber versuchen, sie zumindest temporär zum Verschwinden zu bringen (J.A. Schmoll gen. Eisenwerth). Anders legte den Akzent seiner Lesart auf die Prozesse des kulturellen Vergessens und auf die historischen Erfahrungen des Verlusts von einst sicher geglaubten Strukturen. Die abgründige Pointe seiner Überlegungen ist dabei in seiner Erkenntnis zu suchen, dass selbst noch das Vergessen dem Vergessen preisgegeben scheint. Schmoll gen. Eisenwerth dagegen richtete den Blick auf Rodins Torsi als symbolisch überhöhte Körperbilder, die wie kulturelle Symptome ihrer eigenen Epoche gelesen werden wollten. Erst eine nachfolgende Generation von Kunsthistorikern, die zu Rodins Schaffen nicht nur in einer zeitlichen, sondern auch in einer geografischen Distanz stand, konnte sich den Momenten des Unfertigen, des Ruinösen und des Fragmentarischen mit einem frischen, weil unvoreingenommenen Blick nähern. Dies wird im nachfolgenden Kapitel zu zeigen sein.

7. Auf dem Weg in die Postmoderne: US-amerikanische Deutungen nach 1960

Für die Vertreter der US-amerikanischen Kunstgeschichte, die sich seit den 1960er-Jahren intensiv mit Rodin beschäftigten, war der Bildhauer sicher schon kein unbeschriebenes Blatt mehr. Wie schon Günther Anders (1902–1992) zuvor, so nutzte auch der Kunsthistoriker Leo Steinberg (1920–2011) seine Einleitung aus dem Jahr 1971 zu dem bereits 1963 erstmals für einen Ausstellungskatalog der New Yorker Slatkin Gallery veröffentlichten Aufsatz mit dem schlichten Titel *Rodin*, um sein eigene, radikale Umdeutung der Kunst des Franzosen zu rechtfertigen. Zugleich wollte er dadurch auch seine eigene historische Stellung innerhalb der Rodin-Debatte markieren. Steinberg beschreibt, wie das kunsthistorische Schicksal von Rodin zu seiner Zeit unentschieden zwischen anerkennender Wertschätzung und rigoroser Ablehnung oszillierte. Diese höchst divergierenden Einschätzungen führt er aber nicht ausschließlich auf einen bloßen Wandel des Geschmacks zurück. Ausschlaggebend ist für ihn die Tatsache, dass nach Rodins Tod Werke wie beispielsweise *Der Kuss* als Marmorversionen in hohen Auflagen reproduziert worden sind und so vor allem die eher konventionellen Steinskulpturen breite Bekanntheit erlangt haben. Die Prominenz dieser Werke habe bewirkt, dass Rodins Œuvre und dessen Auffassung von Kunst zunehmend angestaubt wirken mussten, nicht zuletzt aufgrund jenes »demonstrative, humorless pathos«[624], der in den Werken wie in den Aussagen des Künstlers immer wieder ans Tageslicht trete. Für Steinberg lag das Problem mit Rodin darin, dass sich der Bildhauer in einem Großteil seiner Werke auf einen ästhetischen Wirkmechanismus verlassen hat, bei dem der Betrachter durch die emotionale und affektive Qualität der körperlichen Haltungen und Gesten der Figuren überwältigt werden sollte. Dadurch aber liefen Rodins Werke stets Gefahr, in eine leere Rhetorik der emotionalen Übersteigerung umzuschlagen: »Modern minds are repelled by the kind of advertisement which Rodin's famous works, in their impatience to rouse our feelings, give to emotion.«[625] Dieser Eindruck musste sich nur noch verschärfen, wenn man Rodins ästhetische Doktrin im Zeithorizont der ironischen und hochgradig reflexiven Bildkompositionen jener Pop-Art-Künstler sah, die Steinbergs unmittelbares künstlerisches Umfeld prägten.

Auf der anderen Seite aber erinnert der Kunsthistoriker daran, dass Rodin auch eine »private creation, richer and more daring than that of the sculptor Degas«[626] hinterlassen hat. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Aufsatzes war jedoch kaum daran zu denken, dass diese Werke einem größeren Publikum vorgestellt werden könnten. Aufgrund von museumspolitischen Vorbehalten wurden diese Werke nämlich wie ein ungehobener Schatz in den Kellergewölben der einstigen Wohnstätte des Bildhauers, dem heutigen Musée Rodin in Meudon, verwahrt.[627] Jene weitestgehend vor der Öf-

624 Steinberg, Rodin (wie Anm. 24), 336.
625 Ders., Rodin (wie Anm. 24), 331.
626 Ders., Rodin (wie Anm. 24), 331.
627 Ders., Rodin (wie Anm. 24), 323f. Vgl. zu den Hintergründen: Antoinette Le Normand-Romain/Hélène Marraud, Rodin à Meudon. La Villa des Brillants, Paris 1996, 56: »En 1966 lors de la transformation de la chapelle de l'hôtel Biron en salle d'exposition, on rapporta à Meudon les derniers modèles

fentlichkeit versteckten Artefakte wurden jedoch von Steinberg wirkungsvoll ins kunsthistorische Rampenlicht gerückt. An ihnen nämlich wollte er den Beweis erbringen, dass aus der künstlerischen Konkursmasse des Gesamtwerks manches noch zu retten sei: »[I]f only for now«, so Steinberg mit einem subtilen Hinweis auf die performative Kraft seines eigenen Schreibens, sei es »marvelous to see Rodin's art stride into the present«.[628] Mit diesem Farewell zu Rodins skulpturalem Pathos verabschiedete sich der amerikanische Kunstkritiker (und mit ihm eine Generation von Rodin-Verfechtern) endgültig vom Image des ehrendekorierten Maître, der sich in den Jahren nach 1900 bereits merklich von den Überzeugungen der jungen Generation der Avantgarden entfremdet hatte. Durch seine historiografische Tabula rasa konnte Steinberg nun einen ganz neuen Rodin entwerfen.

Wie Steinbergs einleitende Bemerkungen schon andeuten, könnte der letzte Schauplatzwechsel, den diese Untersuchung vollzieht, radikaler kaum ausfallen: Waren die Schriften der deutschsprachigen Kunstgeschichte noch ganz damit beschäftigt, in Rodins Werken mit einem melancholisch-retrospektiven Blick nach Spuren und Symptomen für die Abgründe des 20. Jahrhunderts zu suchen, wobei ihnen das Œuvre als das sinnfällige Nachspiel einer tiefgreifenden historischen Verlusterfahrung erschienen war, so sollen nun auf den folgenden Seiten mit den Deutungen von Leo Steinberg und von Rosalind Krauss (geb. 1941) zwei Interpretationen im Mittelpunkt stehen, die in den Werken des Bildhauers eher eine vielversprechende Ouvertüre für alle nachfolgenden Entwicklungen der Kunst der Moderne erkennen wollten. Wie schon in den vorangegangenen Kapiteln dargestellt wurde, wäre es auch hier unzureichend, wollte man die methodischen Neuerungen, die diese Interpretationen entwickelt haben, so verstehen, als hätten die Autoren bereits verfertigte intellektuelle Werkzeuge bloß noch auf das bildhauerische Œuvre anwenden müssen. Das Gegenteil scheint auch hier der Fall: Es waren konstitutive Charakteristika von Rodins Werken selbst, die auf die kunsthistorischen Neubestimmungen einer genuin modernen Bildsprache und ihrer skulpturalen Praktiken eingewirkt haben. Für manche Aspekte der Werke, die bisweilen schon von früheren Generationen bemerkt worden waren, schien die Zeit nun gekommen, aus der historischen Latenz gehoben und als Kernmerkmale der Moderne beschrieben zu werden. Wenn Krauss unter dem Stichwort der »Reproduktibilität« auf die Wiederholung einzelner Figuren, oftmals innerhalb eines einzigen Werks eingeht, so greift sie ein Thema auf, das auch früheren Rodin-Kennern wie Rainer Maria Rilke (1875–1926) wohl bekannt war, das aber bislang noch nicht als möglicher Brennpunkt für die Frage nach Rodins Modernität angesehen wurde. Erst vor dem Hintergrund der Überlegungen Walter Benjamins (1892–1940) zum *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935/36) sowie einer allgemeinen Popularität postmoderner Philosopheme zur Wiederholbarkeit wurde auch dieser Aspekt schließlich als für Rodin bedeutungsvoll erkannt. Einige Denkfiguren der Philosophie Jacques Derridas (1930–2004) werden uns im Laufe der Analysen immer wieder begegnen – nicht so sehr aus einflussgeschichtlichen Gründen (obwohl dies im Fall von Rosalind Krauss durchaus

qui y étaient encore exposés (ainsi les Bourgeois de Calais; l'aggrandissement de la Défense) car certains d'entre eux (le grand plâtre du Monument à Victor Hugo, par exemple) étaient revenus à Meudon avant la guerre. L'année suivante d'importants travaux dans la grande salle du Musée furent réalisés«.

628 Steinberg, Rodin (wie Anm. 24), 336.

gerechtfertigt wäre), sondern weil sie uns erlauben, manche Aspekte der Schriften von Steinberg und Krauss sowohl in Bezug auf ihre Rodin-Deutungen als auch im Blick auf ihre epistemologische Grundierung genauer zu erfassen.

Der Begriff »Postmoderne« wurde bereits in der nordamerikanischen Literaturdebatte der späten 1950er- und frühen 1960er-Jahre ins Spiel gebracht, allerdings noch nicht in der Weise, wie wir ihn heute vor allem für künstlerische und gesellschaftliche Phänomene seit den 1970er-Jahren verstehen. Als ein geistesgeschichtlicher Epochenbegriff ist er wohl erst mit den von Charles Jencks (geb. 1939) lancierten, architekturtheoretischen Diskussionen ins öffentliche Bewusstsein getreten, und zwar im Kontext der Debatte um eine Renaissance historischer Bauformen im Modus des Zitats im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts.[629] Die zeitgenössische Leserschaft der US-amerikanischen Rodin-Debatte dürfte die hier im Mittelpunkt stehenden Schriften mit Ausnahme von Krauss' Aufsatzsammlung *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1985) wohl noch nicht dezidiert als eine postmoderne Kunstgeschichte verstanden haben, auch wenn dieses Schlagwort heute gerade für die Studien von Krauss in aller Munde ist. In ihrer argumentativen Stoßrichtung können aber sowohl die Texte von Steinberg als auch die frühe Studie von Krauss zur Geschichte der modernen Skulptur als Versuche einer energischen Revision der gängigen Lesarten der klassischen Moderne verstanden werden. Beide haben mit und durch ihre Auseinandersetzung mit Rodin mit Entschiedenheit Gegennarrative zur dominanten Modernismus-Debatte ihrer Zeit entwickelt. Rodins Kunst, so soll nun gezeigt werden, avancierte in diesem Diskurs zum Inbegriff einer ›anderen‹ Moderne, die im Keim schon die Bedingungen und Verfahrensweisen der postmodernen Verfasstheit in sich zu tragen schien.

In einem heute als kanonisch geltenden Essay zur Postmoderne hat Fredric Jameson (geb. 1934) im Jahr 1991 die These kritisiert, dass alle wichtigen Tendenzen der postmodernen Ästhetik schon bei Vertretern der historischen Avantgarden wie Gertrude Stein (1874–1946), Raymond Roussel (1877–1933) oder Marcel Duchamp (1887–1968) auffindbar gewesen seien. Die Werke dieser Avantgardisten seien nämlich, so Jameson, vom überwiegenden Teil des zeitgenössischen Publikums noch als skandalös abgelehnt worden, während sie in der Postmoderne bereits eine allgemeine Akzeptanz und sogar eine Kanonisierung erlangt hätten.[630] Ein solcher Einwand kann nicht ohne Konsequenzen für unsere Fragestellung bleiben, jedoch ist zugleich zu präzisieren, dass es hier nicht um eine Aufweichung des Gegensatzes von Moderne und Postmoderne gehen soll, sondern um die Frage, wie Kunsthistoriker Phänomene der Moderne aus dem Blickwinkel der (im Entstehen begriffenen) Postmoderne neu perspektiviert haben. Denn wenn Steinberg den seiner Meinung nach etwas altbacken wirkenden Rodin, der in hoher Zahl Marmorskulpturen anfertigen ließ, von dem für seine eigene Epoche weiterhin hochaktuellen und durchweg experimentierfreudigen Bronzebildner unterscheidet, so verrät dieser Gestus einer ›Aufspaltung‹ des bildhauerischen Œuvres nicht nur, wie sehr sich der Kunsthistoriker der relativen Zeitbedingtheit künstlerisch-ästhetischer Positionen bewusst war. Entscheidender noch ist die darin offen zutage

629 Vgl. Zima, Moderne/Postmoderne (wie Anm. 8), 30.

630 Vgl. Jameson, Postmoderne. Zur Logik der Kultur des Spätkapitalismus, in: Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe (Hg.), Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek 1986, 45–102, hier 48.

tretende Gewissheit, dass es letztlich eine Frage der argumentativen Überzeugungskraft der eigenen Deutungskunst ist, ob nicht wenigstens ein Teil der Rodinschen Werke weiterhin künstlerische Relevanz auch für die Gegenwart beanspruchen könne.

In seiner Analyse der Postmoderne hat sich Jameson zudem gegen die weitverbreitete Annahme verwahrt, die ökonomische Verfasstheit der Moderne, also der Kapitalismus mit seiner eindeutigen Verteilung von Produktionsmitteln und Arbeitskraft, sei durch andere soziale Strukturmodelle wie eine gleichsam verflüssigte Informations- und Mediengesellschaft kurzerhand abgelöst worden. Für Jameson *ist* die Postmoderne Ausdruck und Inbegriff eines zunehmend global agierenden, multinationalen Spätkapitalismus. Deshalb bleibt es für Jameson auch unbefriedigend, wenn man die Epoche der Postmoderne lediglich als ein Stilphänomen beschreibt, das sich etwa durch pluralistische Beliebigkeit und eine Vorliebe für historische Zitate auszeichnet. Heuristischen Wert erlange der Begriff der »Postmoderne« erst dann, wenn er als kulturhistorische, aber auch politisch grundierte Epochenbezeichnung verstanden wird.[631] Zwar muss man einräumen, dass die Interpretationen von Krauss und Steinberg nicht unmittelbar bei einer Kritik des Spätkapitalismus ansetzen. Dennoch lassen sich, wie wir sehen werden, in diesen Schriften manche Denkansätze finden, die Brückenschläge zu einer nicht nur künstlerisch, sondern auch kulturhistorisch-politisch akzentuierten Analyse der Postmoderne erlauben.

Die interpretativen Anstrengungen von Krauss und Steinberg sollen hier aber in erster Linie als Bestrebungen vorgestellt werden, alternative Sichtweisen auf jene spezifische Sichtweise auf die Kunst der Moderne zu entwerfen, wie sie der berühmte Kunstkritiker Clement Greenberg (1909–1994) erdacht und publikumswirksam verbreitet hatte. Sie dürfen insofern über ihre Bedeutung für die Rodin-Debatte auch als Schlüsseltexte einer kritischen Revision der modernistischen Kunsttheorie und Kunstgeschichte gelten.[632] Während frühere Deutungen oft mit einem hermeneutischen Impuls auf die vermeintlichen ›Tiefendimensionen‹ der Werke abzielten, so geriet nun – freilich vorbereitet durch die Analysen von Simmel – immer nachdrücklicher auch die materiale Oberfläche der Werke als eigentlicher Ort der Bedeutungsgenerierung in den Blick. Auch in diesem neuartigen Interesse für die Oberflächeneffekte der Kunstwerke mag man das charakteristische Merkmal eines neuartigen Denkstils erkennen, der sich merklich auf die bevorzugten Theoriefelder der Postmoderne hin zubewegte.[633]

631 Ders., Postmoderne (wie Anm. 630), 48f.

632 Vgl. auch Krauss' Selbstpositionierung in der Einleitung von *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*: Rosalind E. Krauss, The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Cambridge/Mass. 1985, 1, URL: https://books.google.de/books?id=D5-C2w8n5NwC (Zugriff vom 01.01.2017).

633 Gerhard Regn verweist auf die Oberflächenzentrierung der Postmoderne, die zur epistemologischen Bestimmung und Abgrenzung von der Moderne hilfreich erscheint, wobei er diese als Kontrastphänomen zu Foucaults Vorstellung vom ›Tiefendenken‹ der modernen Episteme charakterisiert. Vgl. Gerhard Regn, Postmoderne und Poetik der Oberfläche, in: Klaus W. Hempfer, (Hg.), Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne (Text und Kontext: Romanische Literaturen und allgemeine Literaturwissenschaft, 9), Stuttgart 1992, 53f.

7.1 Eine Purifizierung der Moderne? Clement Greenberg

Der Titel der Aufsatzsammlung von Leo Steinberg, innerhalb derer der Rodin-Essay den krönenden Abschluss bildet, kann selbst schon als ein kritischer Kommentar gegenüber der damals vorherrschenden Lesart der Kunst der Moderne aufgefasst werden: *Other Criteria*. Über mehrere Jahrzehnte hinweg war diese höchst öffentlichkeitswirksam von dem Kunstkritiker Clement Greenberg verbreitet worden. Wie Steinberg es auch in dem titelgebenden Aufsatz betonte, lag sein eigentlicher Ansporn darin, durch eine kritische Analyse der Kunst des 20. Jahrhunderts zu gänzlich anderen Bewertungskriterien dieser Epoche zu gelangen, als sie von Greenberg entwickelt worden waren.[634] Dessen kunstkritische Essays, denen auch heute noch aufgrund ihrer klaren Struktur und ihrer eingängigen Rhetorik ein hoher Einfluss für das Verständnis der Avantgarden zugesprochen werden kann, sind von Krauss und der Forschergruppe um die Zeitschrift *October* äußerst polemisch kritisiert worden.[635] Es ist hier nicht der Ort, diese oftmals auch persönlich gefärbten Scharmützel ein weiteres Mal wiederzugeben. Für ein tieferes Verständnis der Rodin-Debatte jedenfalls liefern sie kaum noch einen entscheidenden Beitrag. Daher sollen lediglich wichtige Eckpunkte von Greenbergs Überlegungen, gegen die Steinberg und Krauss dann mit intellektueller Vehemenz vorgegangen sind, zusammengefasst werden.

Im historischen Rückblick mag es heute noch verwundern, dass der frühe Greenberg, der mit Aufsätzen wie *Avantgarde and Kitsch* (1939) oder *Towards a newer Laokoon* (1940) die öffentliche Bühne der Kunstkritik betreten hat, in seinen gesellschaftspolitischen Ansichten von marxistischen Geschichtsmodellen geprägt war.[636] Später nämlich galt der Kunstkritiker als durchweg regierungskonform; seine marxistischen Anfänge erklärte er da schon zu intellektuellen Jugendsünden. In diesem Zusammenhang ist oft schon der kuriose Tatbestand bemerkt worden, dass Greenberg seinen bis heute wohl wirkmächtigsten Aufsatz, nämlich *Modernist Painting* (1961), erstmals im Jahr 1960 im Militärradio präsentiert hat.[637] Allerdings waren die frühen Schriften ungeachtet der eindeutigen ideologischen Positionierung für die späteren Jahre weiterhin prägend, insofern Greenberg hier einige seiner einflussreichsten Deutungsnarrative zur Kunst der Moderne entwickelt hat. Für den Kunstkritiker war eine konstitutive Ambivalenz der Avantgarden gerade darin zu suchen, dass die Künstler dieser Generation auf der einen Seite die Bilder der Massenmedien intensiv rezipiert haben und dass sie sich auf der anderen Seite doch auch wieder von dieser populären Bildkultur abheben

634 Vgl. Leo Steinberg, Other Criteria, in: Ders., Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art, London 1972, 55–91, hier 67f.

635 Die Auseinandersetzung entzündete sich am Streitfall der Skulpturen von David Smith, die – so der Vorwurf von Krauss – von Greenberg und Robert Motherwell gegen die Künstlerintention verändert worden seien. Vgl. Gerard Geilert, OCTOBER-Revolution in der amerikanischen Kunstkritik, München 2009 (zugl. Diss. 2007), 38ff., Permalink: http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00089857-2 (Zugriff vom 01.01.2017).

636 Vgl. Timothy J. Clark, Clement Greenberg's Theory of Art, in: Critical Inquiry 9/1 (1982), 139–156, hier 141ff.

637 Vgl. Clement Greenberg, Modernist Painting, in: Ders., The Collected Essays and Criticism, Bd. 4: Modernism with a Vengeance, 1957–1969, hg. von John O'Brian, Chicago/London 1993, 85–93, URL: http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html (Zugriff vom 01.01.2017).

wollten. In dieser doppelten Positionierung sah Greenberg eine Folgeerscheinung der zusehends prekär gewordenen Lebenssituation jener Generation. Auf eine gefestigte bürgerliche Klasse als Auftraggeber der Kunst konnte sie jedenfalls schon nicht mehr vertrauen.[638] Aus diesem Grund haben sich seiner Ansicht nach die in künstlerischer Hinsicht überzeugendsten Künstler in ihrem Lebensstil, aber auch in ihren künstlerischen Ausdrucksweisen vom gesellschaftlichen Umfeld abgesondert und vermehrt eine bewusst elitäre Form von Kunst geschaffen. Aufgrund der immer komplexer werdenden Bildsyntax war diese Kunst einer breiteren Öffentlichkeit aber kaum mehr unmittelbar zugänglich. Von der gemalten Reflexion über Wahrnehmungsvorgänge im Neoimpressionismus über die Auslotungen der menschlichen Psyche im Symbolismus bis hin zum ›grammatikalischen‹ Bildbegriff der Kubisten, die nach den Verschmelzungsfantasien des Symbolismus wieder die Differenz der Medien ins Bild holen wollten und zugleich das Bild als komplexe Zeichensyntax auffassten, zeichnet sich für Greenberg das Bild einer radikalen ästhetischen Flucht nach vorn ab.[639] So sind mit der Kunst der Moderne hochkomplexe Bildwelten entstanden, die sich gerade durch ihren Abstand zum etablierten Kanon dessen, was einst als Kunst galt, auszeichnen.[640] Spiegelbildlich hierzu habe sich, so Greenberg, eine massenwirksame Bildproduktion entwickelt, die vermehrt auf vertraute Bildsprachen und -formeln zurückgriff, mit dem Ziel, hierdurch ihren eigenen Absatz steigern zu können: Entstanden war so der »Kitsch«.[641]

In seinen späteren Aufsätzen hat Greenberg die Geburt der Avantgarden aus dem Geist einer bedrängenden historischen Situation nicht mehr im Horizont marxistischer Termini analysiert. Dennoch richtete er seine Aufmerksamkeit weiterhin auf dasjenige Phänomen, das er als eine historische Eigenlogik in der Entwicklung der modernen Kunst verstehen wollte. In Aufsätzen wie *Modernist Painting* breitete er eine teleologische Erfolgsgeschichte der Kunst der Moderne aus, die in Édouard Manet (1832–1883) und den Impressionisten ihre Anfänge hat und die den zeitlichen Bogen über die historischen Avantgarden bis hin zum abstrakten Expressionismus eines Jackson Pollock (1912–1956) spannte. Eine vorbildliche Malerei mit avantgardistischem Anspruch zeichnet sich für Greenberg vor allem dadurch aus, dass mit ihr das abendländische, seit Leon Battista Alberti (1404–1472) geltende Paradigma des Staffeleibildes als metaphorischem Fenster zur Welt kritisch hinterfragt und somit der repräsentationslogische

638 Vgl. Clement Greenberg, Avant-Garde and Kitsch (1939), in: Ders., The Collected Essays and Criticism, Bd. 1: Perceptions and Judgements, 1939–1944, hg. von John O'Brian, Chicago/London 1986, 5–22, hier 6ff., URL: http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html (Zugriff vom 01.01.2017).

639 Vgl. Ders., Avant-Garde (wie Anm. 638), 7f.

640 Vgl. Ders., Avant-Garde (wie Anm. 638), 10f. In einer radikal entmystifizierenden und desillusionierten Weise (und in kritischer Distanz zu dem bekannten Modell des Literaturwissenschaftlers Peter Bürger) hat der Philosoph und Medientheoretiker Boris Groys eine solche »Logik der Avantgarden« beschrieben: Das Neue, so Groys, entsteht nie passiv und automatisch aus dem Vergessen einer vergangenen Kultur und aus der inneren Hinwendung zu einer verborgenen Wirklichkeit, zu dem, was »immer schon ist«, oder umgekehrt aus Amoralität, Geldgier oder gesteigertem Ehrgeiz. Das Neue sei vielmehr das Ergebnis bestimmter kulturökonomischer Strategien der Umwertung der Werte, die die Kenntnis der realen Kulturmechanismen und ihrer Funktionsprinzipien zur Voraussetzung haben. Es setze nämlich voraus, dass abgeschätzt werden kann, welchem Unterschied zur Tradition, zum Alten, zum Bestehenden in jeder konkreten Zeit Wert beigemessen wird, wodurch dieser Unterschied die Chance hat, ins System des kulturellen Gedächtnisses zu gelangen. Vgl. Boris Groys, Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie, München 2007, 47.

641 Vgl. Greenberg, Avant-Garde (wie Anm. 638), 11ff.

Bildbegriff negiert wird. Moderne Malerei solle demgegenüber stets die »Optikalität« ihrer eigenen Kunstform hervorkehren. Gegen ein solchermaßen unerbittliches Gesetz der historischen Entwicklungen konnten offenbar auch die malerischen Strategien eines Pablo Picasso (1881–1973), die uns aus heutiger Sicht eher als eine genuine Kritik an der »Optikalität« des Leinwandbildes erscheinen, nichts Wesentliches ausrichten:

> It was in the name of the purely and literally optical, not in the name of color, that the Impressionists set themselves to undermining shading and modeling and everything else in painting that seemed to connote the sculptural, with its shading and modeling that Cézanne, and the Cubists after him, reacted against Impressionism, as David had reacted against Fragonard. But once more, just as David's and Ingres' reaction had culminated, paradoxically, in a kind of painting even less sculptural than before, so the Cubist counter-revolution eventuated in a kind of painting flatter than anything in Western art since before Giotto and Cimabue – so flat indeed that it could hardly contain recognizable images.[642]

Für die Geschichte der Malerei seit dem französischen Impressionismus bedeutete eine solche Einschätzung, dass in ihr stets die konstitutive Flächigkeit der Leinwand hervorgehoben und im selben Zug der Täuschungsfunktion des klassischen Staffeleibildes abgeschworen werden musste.[643] Greenbergs Entwicklungschema der modernen Malerei folgt also einem doppelten historischen Richtungsvektor, bei dem ästhetisch-bildlogische und kunsthistorische Entwicklungsstränge unmittelbar ineinander greifen. Auch im Bereich der modernen Skulptur versuchte Greenberg Momente einer kritischen Reflexion der Medialität der Bildhauerkunst auszumachen und danach zu fragen, wie Künstler mit antiillusorischem Impetus das Material ihrer Werke exponiert haben. Der Gegensatz von einer repräsentationslogischen und einer medienreflexiven Bildauffassung, den Greenberg an der Geschichte der Malerei erprobt hat, ließ sich aber kaum reibungslos auf die Bildhauerei übertragen. Eine solche Gegenüberstellung scheitert aber nicht etwa an den medialen Möglichkeiten der Skulptur und Plastik. Tatsächlich könnte man gerade auch in Bezug auf Rodin eine repräsentationslogische Auffassung von Skulptur und Plastik in der täuschenden Darstellung eines menschlichen Körpers sehen. Eine mediale Selbstbefragung wäre dagegen dann gegeben, wenn ein Künstler die Materialqualitäten des Steins, der Bronze, des Tons oder des Gipses hervorhebt und so den Illusionsmechanismus durch Störungsmomente unterbricht. Demgegenüber ist aber gerade die kubistische Generation, die laut Greenberg den abendländischen Begriff der Skulptur am radikalsten hinterfragt hat, in ihrer skulpturalen Praxis nicht einer Doktrin des »truth to the medium« gefolgt, sondern sie hat eher einen Paragone zwischen der Dreidimensionalität der Bildhauerkunst und der Zweidimensionalität der Malerei angestrebt. Indem Künstler wie Picasso die Skulptur vielfach wie ein Gemälde und das Gemälde wie eine Skulptur behandelt haben, haben sie auch die Grenzen der jeweiligen Medien sichtbar gemacht. Für den hier interessierenden Zusammenhang scheinen jedoch die einzelnen Argumentationsschritte von Greenbergs Darstellung weniger ausschlaggebend als seine ausgesprochen zwiespältige Bewertung von Rodins Kunst, wie sie exemplarisch in einem Aufsatz mit dem Titel *The New Sculpture* (erst-

642 Ders., Modernist Painting (wie Anm. 637), 89f.
643 Vgl. Ders., Modernist Painting (wie Anm. 637), 89.

mals veröffentlich 1948) vorgeschlagen wurde. Greenberg hat diesen Aufsatz im Laufe der Jahre wiederholt umgeschrieben, so dass er seine Theorie und seine historischen Einschätzungen an die jeweils aktuellsten Entwicklungen der modernen Bildhauerei anpassen konnte. Für Greenberg galt Rodin, wie das folgende Zitat deutlich macht, weder als Vollender einer Tradition noch als Urvater einer ganz neuen Sprache der Skulptur und Plastik:

> Rodin was the first sculptor since Bernini to try seriously to arrogate to his art some of the essential, rather than merely illustrative, qualities of painting. He sought surface- and even shape-dissolving effects of light in emulation of Impressionism. His art, for all that it contains of the problematical, triumphed both in itself and in the revival of monolithic sculpture that it initiated.[644]

Die Werke des Künstlers verortet Greenberg also in einer historischen wie auch ästhetischen Mittelposition zwischen einer genuin illustrativen Bildhauerei, die ihre Darstellungsmöglichkeiten in den Dienst der Repräsentation (also vor allem des menschlichen Körpers oder der Epidermis) stellt, und eines seiner Meinung nach avancierteren Kunstbegriffs, bei dem im materialgerechten Umgang mit der skulpturalen Oberfläche das Medium des Schaffens selbst sichtbar gemacht werden soll. Greenbergs umfassender Anspruch, Künstler und ihre Werke nach Maßgabe seines eigenen theoretischen Referenzrahmens historisch einzuordnen und zu bewerten, zeigt sich hier mit besonderer Prägnanz. In der New Yorker Kunstszene jener Jahre schien es daher oftmals ein unumgänglicher Karriereschritt, sich in jene von Greenberg skizzierten historischen Entwicklungen einzureihen und im künstlerischen Schaffen im besten Fall den nächsten Schritt hin zu immer größerer »flatness« zu vollziehen.[645] Um als ein erstrangiger Künstler zu gelten, musste man also – zugespitzt formuliert – diejenigen geschichtlichen Entwicklungsprozesse entscheidend vorantreiben, die der Kunstkritiker rückblickend in der Geschichte sehen wollte. Carol Jones berichtet in diesem Zusammenhang von Künstlern wie Robert Irwin (geb. 1928), die sich auf subtile und bisweilen subversive Weise mit der kulturellen Dominanz der Greenbergschen Kunsttheorie auseinandergesetzt haben:

> Suggestively, at the same moment that figure 0.1 was being painted, West Coast artist Robert Irwin was making his sophisticated shaded »discs« as a self-conscious, elegant critique of the Greenbergian obsession with flatness. It is a mark of the Greenberg effect that on both sides of the continent, both aspiring artists and established ones were tunneling through the same stratum – a modernist visibility articulated in Greenbergian terms.[646]

Greenbergs strenge ästhetische Wertungskriterien, sein daraus abgeleiteter Kanon an herausragenden Künstlern (an deren Spitze freilich Jackson Pollock stand), und die in seinen Aufsätzen immer wieder durchscheinende Narration der Kunst der Moderne als

644 Ders., The New Sculpture, in: Ders., Art and Culture, London 1973, 139–145, hier 140.

645 Vgl. Caroline A. Jones, Eyesight alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses, Chicago 2005, 205–250, URL: https://books.google.de/books?id=QflJCgAAQBAJ (Zugriff vom 01.01.2017).

646 Dies., Eyesight (wie Anm. 645), XXV.

einer Fortschrittsgeschichte ohne Um- und Abwege mussten wohl früher oder später zu harscher Kritik führen. So nahm Steinberg im titelgebenden Aufsatz *Other Criteria* an formalistischen Kunstkritikern wie Roger Fry (1866–1934) oder eben Greenberg Anstoß und empörte sich über

> […] their certainties, their apparatus of quantification, their self-righteous indifference to that part of artistic utterance which their tools do not measure. I dislike above all their interdictory stance – the attitude that tells an artist what he ought not to do, and the spectator what he ought not to see.[647]

Zudem müsse man, so Steinberg, Greenbergs Ansätzen in *Modernist Painting* eine verzerrende Vereinfachung der komplizierten Geschichte der modernen Kunst vorhalten: »[it] reduces the art of a hundred years to an elegant one-dimensional sweep«[648]. Rosalind Krauss, deren Überlegungen erst im zweiten Teil dieses Kapitels im Mittelpunkt stehen werden, galt in ihren jungen Jahren als eine folgsame Schülerin von Greenberg. Später aber setzte sie sich umso vehementer von dessen ästhetischen Lehren ab.[649]

7.2 Eine andere Moderne: Leo Steinbergs Essay *Rodin*

In einen solchen »one-dimensional sweep«, wie Steinberg ihn an Greenbergs Kunstgeschichte kritisiert, hat der Kunsthistoriker Rodin sicherlich nicht einzuschreiben versucht. Das zeigt sich schon daran, dass sich die methodischen Zweifel des Autors und seine relative Uneindeutigkeit bezüglich der historischen Einordnung des Bildhauers an seinem Essay nur allzu gut ablesen lassen. Dies unterscheidet Steinbergs Beitrag zur Rodin-Debatte offenkundig von früheren Interpretationen, die eher auf eine methodische Geschlossenheit ihrer Argumentation abzielten. Der Bedeutung dieses Aufsatzes soll diese Feststellung aber nicht abträglich sein. Tatsächlich kommt Steinbergs Überlegungen das Verdienst zu, in unserer Auffassung von Rodin einen radikalen Perspektivwechsel eingeleitet zu haben, der bis heute Gültigkeit besitzt.[650] Dennoch erscheint die Argumentationskette des Kunsthistorikers nicht durchgängig konsistent: Lebensphilosophisch-vitalistische Interpretamente, die an eine populärwissenschaftliche Bergson-Rezeption erinnern, wechseln relativ unvermittelt mit eher phänomenologischen Zugriffen und sodann mit radikaleren praxeologischen Deutungsansätzen. Angesichts dieser heterogenen Komponenten entfalten Steinbergs Analysen aber gerade dann eine besondere Brillanz, wenn der Kunsthistoriker seine theoretischen Anstrengungen darauf konzentrierte, Rodins Werke gegen Greenbergs Medienpurismus und gegen dessen an der Philosophie Immanuel Kants (1724–1804) geschulter Konzeption von Subjektivität in Position zu bringen. Aus seiner Frontstellung zu Greenbergs Moderne-Begriff (der im Aufsatz selbst nicht offenkundig erwähnt wird) erlangt Steinbergs Analyse

647 Steinberg, Other Criteria (wie Anm. 634), 64.
648 Ders., Other Criteria (wie Anm. 634), 66.
649 Vgl. Geilert, OCTOBER-Revolution (wie Anm. 635), 28–41.
650 Vgl. Catherine Lampert, Rodins Natur, in: Le Normand-Romain/Lampert (Hg.), Rodin (wie Anm. 153), 17f.

mithin eine argumentative Kraft, die schließlich auch eine historisch neuartige Auffassung von Rodin hervorbringen sollte.

Steinberg selbst stammte aus einer russischen Familie. Er studierte zunächst an der Slade School of Fine Art in London und zog schließlich später nach New York. Während Steinberg anfangs noch im kunstkritischen Orbit von damals führenden Intellektuellen wie Clement Greenberg oder Harold Rosenberg (1906–1978) kreiste, wandte er sich später verstärkt einer akademischen Kunstgeschichte zu und wurde im Jahr 1960 an der New York University mit einer Arbeit über Francesco Borrominis (1599–1667) *San Carlo alle Quattro Fontane* (1646 geweiht) promoviert. Die meiste Zeit seiner beruflichen Laufbahn war er an der University of Pennsylvania tätig.[651] Die Kunstgeschichte zur Moderne verdankt Steinberg wirkmächtige Konzepte zum Verständnis der künstlerischen Revolutionen des Bildbegriffs im 20. Jahrhundert, wie zum Beispiel das bei Künstlern der Pop-Art bevorzugte Bildkonzept des *flatbed picture plane*, also eines Bildfeldes, das nicht als metaphorisches Fenster zur Welt, sondern als eine plane Fläche verstanden wird, auf der der Künstler Farbe, Zeichen und Objekte anbringt. Renaissanceforscher dagegen sind mit dem Denken des Kunsthistorikers meist aufgrund der berühmten Studie *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion* (1983) vertraut, in der Steinberg die bis zu seiner Zeit kaum offen thematisierte Auffälligkeit untersuchte, dass in zahllosen Gemälden von Christus dessen Genitalbereich nicht verborgen, sondern im Gegenteil kompositorisch, aber auch durch Gesten und Blickführungen hervorgehoben wird.[652] Diese Form einer Ostentation der Geschlechtlichkeit Christi wollte Steinberg nicht – wie manche Forscher vor ihm – als eine Art von beiläufigem Genremotiv verbuchen, sondern er brachte es erstmals mit theologischen Programmen der Inkarnation des Heilands zusammen.

7.2.1 »To begin with the space he creates«

Warum die Kunst des französischen Bildhauers für die Moderne als paradigmatisch gelten kann – dies bleibt auch die Leitfrage von Steinbergs Überlegungen. Schon im Jahr 1953 hatte sich der Kunstkritiker in einer Ausstellungsbesprechung, die er in seinem Essay zitiert, zu der Auffassung bekannt, dass Rodins Werke immer noch aktuell sind. In seiner Kunst verkörpere sich ein genuin ›modernes‹ Weltbild, in dem das Werden über das Sein und die Bewegung über den Stillstand triumphiert. Rodins Modernität zeige sich aber nicht vordringlich in der impressionistischen Atmosphäre eines »light-trap modeling«, das manche Werke zweifellos hervorrufen, sondern vielmehr darin, dass »in him, for the first time, we see firm flesh resolve itself into a symbol of perpetual flux«.[653] Wenn Steinberg die Rodinschen Skulpturen und Plastiken als »fugitive configuration of a moment« umschreibt, denen es nicht so sehr um die »suggestion of bone, muscle and sinew«, sondern um die Evokation der Allgegenwart einer »energy

651 Vgl. Anonymus, Lemma Steinberg, Leo, in: Who is Who in American Art, hg. von Jaques Cattell Press, 15. Ausgabe, New York/London 1982, 910.

652 Vgl. Leo Steinberg, The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion, New York 1983.

653 Ders., Rodin (wie Anm. 24), 325.

more intensely material, more indestructible and more universal than human muscle power«[654] geht, so fällt es nicht allzu schwer, hinter diesen hochgestimmten Elogen Restbestände von Henri Bergsons (1859–1941) lebensphilosophischer Beschwörungen eines »élan vital« zu erkennen. So arbeitet Steinberg ein Gegensatzpaar heraus, bei dem sich unsichtbare Energieströme und ihre Überführung in die Sichtbarkeit des skulpturalen Kunstwerks in vollkommener Ausgeglichenheit die Waage halten:

> Rodin has not so much modeled a body in motion, as clothed a motion in body, and in no more body than it wants to fulfill itself. Whence it is not paradox to nominate Rodin's figure the precursor of Brancusi's *Bird in Space* – where the sculpture gives form to a trajectory. Rodin's *Figure volante* [Abb. 18] occupies an exact middle position: the sculpture represents an energy – like an electric discharge in a lightning rod – which has found a conductor body.[655]

Steinbergs Vergleich von Rodins Plastiken mit den radikaleren Bildwerken von Constantin Brâncuşi (1876–1957) sollte aber nicht so gelesen werden, als ob er in dieser Passage unter der Hand Greenbergs historischer Verortung des Bildhauers auf halber Strecke zwischen traditionellen und modernistischen Positionen zu folgen versucht. Tatsächlich scheint Steinberg an dieser Stelle vielmehr den diskursgeschichtlichen Faden der »Lebens«-Metaphorik wieder aufzunehmen, welcher nach den epochemachenden Beiträgen von Rilke und Simmel fallengelassen worden war. Die skulpturale Inszenierung einer alles durchflutenden Energie als dem eigentlichen künstlerischen Ziel und zugleich als der Ermöglichungsbedingung von Rodins Kunst wird letztlich durch eine technisch anmutende Metaphorik (»electric discharge«; »lightning rod«; »conductor body«) überschrieben und dadurch auch an die Gegenwartskultur angepasst. Mit seiner Geste eines zumindest impliziten Anknüpfens an Bergsons Überlegungen erwies Steinberg aber nur vordergründig seine Reverenz vor zwischenzeitlich veralteten Deutungsweisen der Kunst des Bildhauers. Aus der Rückschau betrachtet blieb er gerade auch in philosophischer Hinsicht auf der Höhe seiner eigenen Zeit. Tatsächlich haben Bergsons Denkfiguren auch über den engen Zeitkontext der Lebensphilosophie hinaus in der jüngeren naturwissenschaftlichen Forschung beachtlichen Anklang gefunden.[656]

Die geschichtsanalytischen Zuspitzungen jedoch, die es Simmel noch erlaubt hatten, Rodins Werke mithilfe der Denkfigur der »Bewegtheit« im Horizont einer tendenziell nachanthropologischen Moderne zu verorten, werden von Steinberg nicht mehr angestrebt. Anders als bei Simmel, dem, wie wir gesehen haben, das »Bewegungsmotiv« allmählich zur Chiffre für den Seinsmodus des Subjekts in einer kapitalistischen und

654 Ders., Rodin (wie Anm. 24), 325.

655 Ders., Rodin (wie Anm. 24), 363.

656 So schreiben Frederick Burwick und Paul Douglass: »According to at least some historians of science, modern physics has discovered that Bergson was right. Bergson theorized that the universe must have begun with a vital impulse (élan vital) – a free, creative cosmic explosion that ›merged … in growth‹. Bergson compares the universe to a giant tea-kettle spraying steam that condenses into falling drops of water. He sees human consciousness, whether of the species or the individual, as a constant struggle against a slump back into sentience: it is ›action unceasingly creating and enriching itself, whilst matter is action continually unmaking itself of using itself up‹.« Vgl. Burwick/Douglass (Hg.), Crisis (wie Anm. 477), 4.



Abbildung 18: Auguste Rodin, *Figure volante, grand modèle*, 1887, Bronze, Paris, Musée Rodin [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Christian Baraja].

tendenziell autonom funktionierenden Geldwirtschaft geworden war, begnügt sich Steinbergs Charakteristikum der »energy« damit, als eine ästhetisch-künstlerische Beschreibungskategorie zu fungieren. Auf den letzten Seiten des Essays wird es sogar, nun eingekleidet in die Metapher eines sich selbst verzehrenden »fire«[657], für den längst schon überholten Mythos vom unermüdlichen Künstlerarbeiter beansprucht, der seine körperlichen Kräfte an das Kunstwerk verausgabt.[658]

Während Steinberg in diesen Passagen gegenüber früheren Deutungszugriffen also kaum innovative Perspektiven entwickelt, nähern sich seine Analysen zum Verhältnis von Skulptur und Raum einer entschiedenen Umdeutung der bisherigen Sichtweisen. Jedoch erhellen sich diese Umdeutungen einerseits erst vor dem Hintergrund derjenigen Implikationen, die sich aus Greenbergs Inanspruchnahme der Philosophie Kants ergeben, und andererseits aus den allgegenwärtigen phänomenologischen Strömungen der 1960er- und 1970er-Jahre. Dass der moderne Künstler gegenüber dem Material seines Schaffens eine selbstreflexive Haltung einnehmen muss, galt für Greenberg als eine

657 Steinberg, Rodin (wie Anm. 24), 395.

658 Dabei hätte, wie Mark Antliff hervorhebt, gerade der Bergsonsche »élan vital« das theoretische Potenzial gehabt, als Ausgangspunkt für die Ausarbeitung einer skulpturalen Poetologie zu dienen, die nicht mehr zwangsläufig an ein selbstmächtiges Künstlersubjekt gebunden bleibt: »When Bergson declared human creativity a manifestation of the cosmic *élan vital*, he understood artistic creativity as both the product and producer of a meta-creative process. In short, the personality was decentered as the origin of creativity, for as an instance of the materialization of the *élan vital*, the organic form bore within its creative capacities that did not originate with the artist.« Vgl. Antliff, Bergson (wie Anm. 475), 12.

Art Basisaxiom seiner Theorie der modernen Kunst. Diesen Gedanken entwickelte er im Rückgriff auf Kants Überlegungen zu den unhintergehbaren Apriori der subjektiven Wahrnehmung.[659] Der Königsberger Philosoph hatte bekanntlich in seiner *Kritik der reinen Vernunft* aus dem Jahr 1781 sein Projekt einer transzendentalen Begründung des Denkens als einen Versuch aufgefasst, die Bedingungen der Möglichkeit des Denkens kritisch zu hinterfragen: »Ich nenne alle Erkenntnis transzendental, die sich nicht sowohl mit Gegenständen, sondern mit unserer Erkenntnisart von Gegenständen, insofern diese a priori möglich sein soll, überhaupt beschäftigt.«[660] In vergleichbarer Weise zu diesem genuin modernen Projekt der Aufklärung, so Greenberg, hätten erst die Künstler der Moderne damit begonnen, intensiv über die Möglichkeitsbedingungen der Gestaltungsmittel ihrer eigenen Kunst zu reflektieren. Dabei hätten sie zugleich auch erstmals die Grenzen ihres eigenen Tuns in der gleichen Weise zu bestimmen vermocht, ganz so, wie Kant es für die Wahrnehmung und das Denken im späten 18. Jahrhundert geleistet hatte:

> Western civilization is not the first civilization to turn around and question its own foundations, but it is the one that has gone furthest in doing so. I identify Modernism with the intensification, almost the exacerbation, of this self-critical tendency that began with the philosopher Kant. Because he was the first to criticize the means itself of criticism, I conceive of Kant as the first real Modernist. The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence.[661]

Dabei führt die modernistische Suche nach den medialen Bedingungen der Kunst in Greenbergs Sicht aber nicht etwa dazu, dass am Ende dieses historischen Prozesses eine uranfängliche, unreine Formlosigkeit des künstlerischen Materials stünde. Ihm geht es nicht um die (womöglich allzu banale) Erkenntnis, dass das Farbmaterial pastos, der unbossierte Steinblock massiv und ein unbearbeiteter Bronzeklumpen von grobschlächtiger Qualität sind. Im Gegenteil entwirft der Kunstkritiker eine hierzu gegenläufige Entwicklungslogik, an deren Endpunkt höchst ästhetisierte Formen der (Selbst-)Präsentation des Mediums stehen, die in der vielzitierten »flatness« wohl ihre wirkmächtigste Formulierung gefunden haben. Eine solche Argumentationsweise zeigt Parallelen zu der Art und Weise, wie Kant die Anschauungsformen a priori, also den Raum und die Zeit, als Bedingungen der Möglichkeit von Welterkenntnis überhaupt einführt:

> Der Raum ist kein empirischer Begriff, der von äußeren Erfahrungen abgezogen worden. Denn damit gewisse Empfindungen auf etwas außer mich bezogen werden (d.i. auf etwas in einem anderen Orte des Raumes, als darinnen ich mich

659 Dabei wird von David Carrier betont, dass Greenberg Kants ästhetische Überlegungen für eine gegenstandsbezogene, ja fast empirische Analyse verwendet: »Greenberg developed his account of aesthetic judgment under the spell of Kant. (…) Kant's a priori argument of its objectivity in aesthetic judgement is possible. Greenberg's argument is empirical. Judgments of taste, he argues, are not based upon rules, but yet they possess objective validity.« Vgl. David Carrier, Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism. From Formalism to Beyond Postmodernism, Connecticut/London 2002, 63, Permalink: http://n2t.net/ark:/13960/t8nc9bf6z (Zugriff vom 05.01.2017).

660 Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft. Erster Teil (Kant-Studienausgabe, 3), Darmstadt 1975, 63.

661 Greenberg, Modernist Painting (wie Anm. 637), 85.

> befinde), imgleichen damit ich sie als außer *und neben* einander, mithin nicht bloß verschieden, sondern als in verschiedenen Orten vorstellen könne, dazu muß die Vorstellung des Raumes schon zu Grunde liegen. […] Der Raum ist eine notwendige Vorstellung, a priori, die allen äußeren Anschauungen zum Grunde liegt. Man kann sich niemals eine Vorstellung davon machen, daß kein Raum sei, ob man sich ganz gleich wohl denken kann, daß keine Gegenstände darin angetroffen werden. Er wird also als die Bedingung der Möglichkeit der Erscheinungen, und nicht als eine von ihnen abhängende Bestimmung angesehen, und ist eine Vorstellung a priori, die notwendigerweise äußeren Erscheinungen zum Grunde liegt. […] Der Raum ist kein diskursiver, oder, wie man sagt, allgemeiner Begriff von Verhältnissen der Dinge überhaupt, sondern eine reine Anschauung.[662]

Kant also wollte den Raum von der zudringlichen Gegenwart all jener Informationen, Lebewesen und Objekte befreien, die unsere banale Alltagserfahrung mit konstituieren. Bei Greenberg sollte das künstlerische Medium ganz ähnlich in seiner »gereinigten« Erscheinungsform den abendländischen Illusionsansprüchen rigoros abschwören und sich in seiner medialen Eigenheit ostentativ vorzeigen. Greenbergs Auffassung von der Moderne als einer schrittweise vollzogenen Läuterung des Mediums von allen überflüssigen Nebenfunktionen war letztlich wohl auch einer enormen Verdrängungsleistung geschuldet, wenn man bedenkt, dass sich die Gemälde Jackson Pollocks mit ihren palimpsestartigen Farbschlieren und -spritzern allen Deutungsanstrengungen des Kunstkritikers zum Trotz nicht einfach in reine »Optikalität« auflösen lassen. Wenn man als Museumsbesucher vor einer Leinwand Pollocks steht, so sieht man sich stets auch mit der sinnlichen Materialqualität der Farben in ihrer Exuberanz konfrontiert.[663]

Angesichts dieser Rückgriffe Greenbergs auf die Kantische Ästhetik wird es verständlicher, warum Steinberg in seinem ersten Unterkapitel, das vielsagend mit *Immersion in Space* überschrieben ist, der Frage nachgeht, in welchem strukturellen Verhältnis Rodins Figuren zu dem sie umgebenden Raum stehen. Steinberg scheint sich zumindest implizit auf diese Grundlagenkategorie des Kantischen Denkens zu beziehen, wenn er hervorhebt, inwiefern eine ästhetische Betrachtung von Rodins Figuren fast unweigerlich eine Raumvorstellung hervorrufen muss, die zu einer Auffassung wie derjenigen des Königsberger Philosophen diametral entgegensteht. Dabei musste Steinberg weder

662 Kant, Kritik (wie Anm. 668), 72f.

663 Greenbergs auffälliges Insistieren auf der Notwendigkeit einer Selbstreinigung in der Kunst wurde von Caroline A. Jones als eine zeittypische Denkweise der 1950er- und 1960er-Jahre gedeutet, und zwar sowohl in kulturhistorischer als auch in biografischer Hinsicht: »Formal criticism and the color-field painting that flourished in its wake ensured Greenberg's functionality. The plenitude viewers experienced before such rigorously abstract paintings attested to the power of this channeled subjectivity. The midcentury body's empirical sentinels – notably eye/sight, and ear/hearing – were prized apart in order to be managed bureaucratically as the domains of the different arts, and the objects of commodity capitalism. I'm not arguing that, before Greenberg, people ›heard‹ abstractions; rather, that before the age of Greenberg synaesthetic possibilities were conceivable and attractive (to Kandinsky no less than Mondrian). Not incidentally, the bifurcations and compartmentalizations of the midcentury viewing subject served to reinforce the alienation that was central to capitalism's effects (as Greenberg argued). That this alienated modern subjectivity might also be a subject for capitalism – a channeled, disciplined, orderly set of responses, a self already organized for the play of capitalism's labor-alienating effects – may be the most startling corollary of Greenberg's initially critical political stance.« Vgl. Jones, Eyesight (wie Anm. 645), 16.

Kant noch dessen modernistischen Adepten Greenberg explizit erwähnen, um seine eigene Position kenntlich zu machen. Die häufig angestrengt wirkenden Körperhaltungen der Figuren Rodins sowie ihre oftmals unponderierte Gewichtsverteilung, so Steinberg, evozierten in einem sensiblen Betrachter die ästhetische Erfahrung einer anfänglichen Instabilität. Diese habe sogleich auch eine Dynamisierung des sie unmittelbar umgebenden Raumes zur Folge:

> Rodin's intuition is of sculptural form in suspension. He finds bodies that coast and roll as if on air currents, that stay up like the moon, or bunch and disband under gravitational pressures. He seeks to create, by implication, a space more energetic than the forms it holds in solution. […] A vision of energetic immersion is also the inspiration of *Iris* [Abb. 19] – a woman unfurled, headless, lodged in mid-air; of the listing *Figure volante*, whose home base is not any ground below but some vanishing pole of attraction; of that cantilevered, rock-clinging plaster *Figure Study*, so floated that all the surrounding air turns buoyant to keep it up.[664]

Zwar greift Steinberg auch hier wieder auf die metaphorische Wendung eines alles durchdringenden Energiestromes zurück, um das Moment der Bewegtheit dieser Skulpturen und Plastiken zu charakterisieren und um zugleich die Unmöglichkeit zu betonen, sie im Prozess der ästhetischen Rezeption im eigenen Blick zu arretieren. Jedoch erschöpft sich seine Betrachtung diesmal nicht in solchen spätvitalistischen Evokationen, sondern sie läuft – genau besehen – sogar auf eine Inversion dieses Gedankens hinaus: Rodins Plastiken machen für Steinberg bildhaft einen Widerstreit spürbar, der sich aus dem Gegeneinander von Gravitationskräften, die niederdrückend auf den Leib einwirken, und körperlichen Widerstandsmomenten, der vom individuellen Willen und von der Muskelkraft herrühren, ergibt. Hier ist es also nicht mehr ein unsichtbares Energiefluidum, das sich im Kunstwerk Sichtbarkeit und räumliche Präsenz verschafft, sondern es sind die plastisch-skulpturalen Körper in ihrer greifbaren Materialität und Dinghaftigkeit selbst, die den sie umgebenden Raum erst in den Blick rücken, ihn vielleicht sogar erst konstituieren. Erst durch sie werde der Raum als eine dichte und eng mit den Figuren und ihren Kraftbahnen verflochtene Dimension spürbar. Weder wird Räumlichkeit von Steinberg als eine Art präexistente Dimension verstanden, die wie eine Raumschachtel erst mit wahrnehmenden Menschen und wahrzunehmenden Objekten gefüllt werden müsste, noch bildet sie die Erfahrungform einer anfänglichen, ebenso leeren wie reinen Anschauung im Kantischen Sinne. Man darf den Kunsthistoriker also, ungeachtet seiner unübersehbaren Neigung zu Bonmots, in diesem Falle beim Wort nehmen, wenn er seine Beobachtungen zu Rodin mit dem Satz einleitet: »To begin with the space he creates.«[665]

Ein zweiter Aspekt verdient Beachtung. Steinbergs Überlegungen scheint darüber hinaus ein phänomenologisches Konzept der Beziehung des Körpers zum Raum Pate zu stehen, das an der Philosophie eines Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) geschult sein dürfte. Zwar muss einschränkend bemerkt werden, dass zumindest die englischsprachige Übersetzung des Hauptwerks des Franzosen aus dem Jahr 1945 mit dem Titel

664 Steinberg, Rodin (wie Anm. 24), 338.
665 Ders., Rodin (wie Anm. 24), 338.

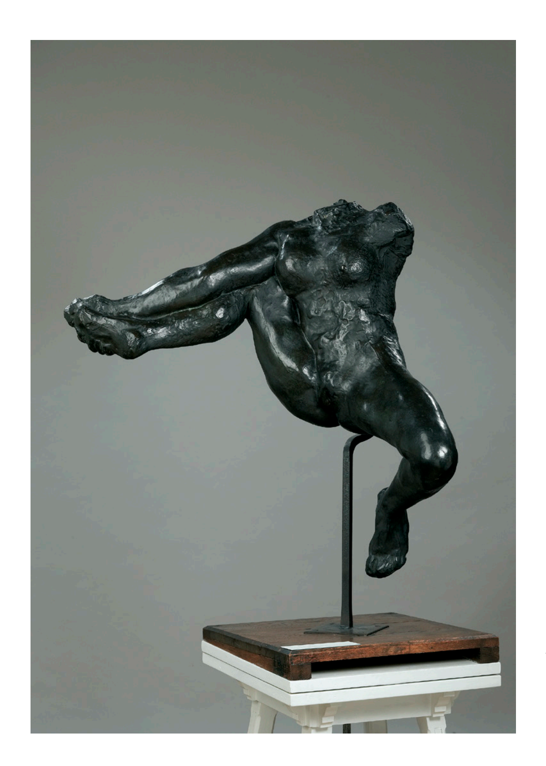


Abbildung 19: Auguste Rodin, *Iris, messagère des Dieux*, um 1895 (Guss vor 1916), Bronze, Paris, Musée Rodin [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Christian Baraja].

Die Phänomenologie der Wahrnehmung erst im Jahr 1962, also im selben Jahr wie Steinbergs frühe Version des Aufsatzes, erschienen war.[666] Bei Steinberg, der Merleau-Ponty zumindest im Rahmen der Aufsätze von *Other Criteria* nicht explizit erwähnt, scheint die Rezeption also eher indirekt verlaufen zu sein. Doch sprechen einige Auffälligkeiten für einen solchen Einfluss. Merleau-Ponty jedenfalls ging in seinem Aufsatz *Das Auge und der Geist* (1960/1964) explizit auch auf Rodin und auf dessen medienkritische Aussagen zur Fotografie ein, sodass man mit Recht sagen kann, dass eine Übertragung phänomenologischer Ansätze auf die Analyse von Skulptur zu diesem Zeitpunkt gleichsam in der Luft lag.[667] Merleau-Ponty hat in diesem Aufsatz dargelegt, dass die cartesianische Grundüberzeugung einer Unterscheidbarkeit von Körper und Geist, mithin von *res cogitans* und *res extensa*, eine abendländische Abstraktion ist, die weder der unhintergehbaren Leiblichkeit des Menschen noch seiner psychischen Grundverfasstheit gerecht wird. Eine radikale Kritik an der cartesianischen Raumvorstellung wird von ihm vor allem in folgender Passage angestrebt:

> Der Raum von Descartes ist wahr gegen ein dem Empirischen unterworfenes Denken, das nicht zu konstruieren wagt. Zunächst galt es den Raum ideal zu denken, jenes in seiner Art vollkommene, klare, zu handhabende und homogene Wesen zu konzipieren, welches das Denken überfliegt, ohne in einem Blickwinkel befangen zu sein, und das es als Ganzes auf drei rechtwinklige Achsen bezieht. […] Sein

666 Vgl. Maurice Merleau-Ponty, Die Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966.

667 Vgl. Ders., Das Auge und der Geist, in: Ders., Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, hg. und übersetzt von Hans Werner Arndt, Hamburg 1967, 13–43, hier 38.

> Fehler war, ihn [den Raum] zu einem ganz und gar positiv Seienden zu machen, jenseits des Gesichtswinkels, jeder Verborgenheit und Tiefe, ohne jede wirkliche Dichte.[668]

Um eine solche Trennung zu widerlegen und letztlich auch zu überwinden, entwickelte Merleau-Ponty in dichten phänomenologischen Beschreibungen den Gedanken, dass der menschliche Leib und seine Umwelt immer schon in einer Art von chiastischer Verschränktheit koexistieren und sich deshalb auch wechselseitig bedingen. Ihm war es darum zu tun, die unauflösbare Verklammerung von Körper und Geist, von Raum und Leib, von Subjekt und Objekt, von Ich und Umwelt hervorzuheben:

> Dieses erstaunliche Ineinandergreifen von Sehen und Bewegung, an das man nicht genug denkt, verbietet es, das Sehen als Denkoperation aufzufassen, die vor dem Geist ein Bild oder eine Darstellung der Welt aufbauen würde, einer Welt der Immanenz und der Ideen. Durch seinen Körper, der selbst sichtbar ist, in das Sichtbare eingetaucht, eignet sich der Sehende das, was er sieht, nicht an: Er nähert sich ihm lediglich durch den Blick, er öffnet sich auf die Welt hin. Und auf der anderen Seite ist diese Welt, von der er ein Teil ist, nicht an sich oder Materie.[669]

In einer phänomenologischen Denkbewegung, wie Merleau-Ponty sie immer wieder in dichten Beschreibungen evoziert, wird also entschieden dem abendländischen Phantasma widersprochen, demgemäß sich das Subjekt als eine autonome und von der Welt losgelöste Entität imaginieren konnte. Demgegenüber findet es sich laut Merleau-Ponty immer schon in ein räumliches Gefüge eingelassen, in dem stets auch andere fühlende Subjekte und widerständige Objekte vorhanden sind: »Sichtbar und beweglich zählt mein Körper zu den Dingen, ist eines von ihnen, er ist in dem Gewebe der Welt verhaftet, und sein Zusammenhalt ist der eines Dinges.«[670] Um diesen etwas abstrakten Gedankengang greifbarer zu machen, führt Merleau-Ponty ein einfaches Beispiel aus dem alltäglichen Zusammenleben an: Beim Händeschütteln erfahren wir uns, wenn wir unserem Gegenüber die Hand ausstrecken, im selben Maße als ein Subjekt, wie wir im beherzten Zugriff des Anderen auch zeitweilig zu dessen Objekt gemacht werden. Dies wird besonders deutlich in einem Aufsatz, in dem sich Merleau-Ponty mit der Phänomenologie Edmund Husserls (1859–1939) auseinandersetzte und dabei auch eine Grundüberzeugung der Einfühlungspsychologie hinterfragte:

> Das ganze Rätsel der Einfühlung ist in seiner anfänglichen Phase »ästhesiologisch«, und es wird dort gelöst, weil es sich um eine Wahrnehmung handelt. Derjenige, der den anderen Menschen »setzt«, ist ein wahrnehmendes Subjekt, der Leib des anderen ist wahrgenommene Sache, der andere selbst ist »gesetzt« als »wahrnehmend«. Es handelt sich immer nur um eine gleichzeitige Wahrnehmung. Ich sehe, daß jener Mensch dort sieht, wie ich meine linke Hand berühre, wenn ich meine rechte Hand berühre.[671]

668 Ders., Auge und Geist (wie Anm. 667), 27. Siehe auch mit Blick auf die Bilddebatte in Frankreich: Jay, Downcast Eyes (wie Anm. 406), 198ff.
669 Merleau-Ponty, Auge und Geist (wie Anm. 667), 16.
670 Ders., Auge und Geist (wie Anm. 667), 16.
671 Ders., Der Philosoph und sein Schatten, in: Ders., Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, hg. und übersetzt von Hans Werner Arndt, Hamburg 1967, 56.

Die Idee einer unauflöslichen Verschränkung vom Subjekt und Objekt und die These einer Gleichursprünglichkeit dieser scheinbaren Gegensatzpole bilden also Kerngedanken der Philosophie Merleau-Pontys. Entgegen der cartesianischen Auffassung begreift er den Raum als eine Dimension, die immer schon mit dem wahrnehmenden Subjekt verflochten ist, insofern dieses mit seinem eigenen Leib selbst auch einen Teil des Raumes bildet (und nicht etwa diesen nur ausfüllt). Die Idee eines leeren, homogenen Raumes – sei dieser nun eine objektiv vorhandene Dimension oder aber eine subjektive Anschauungsform – wird von Merleau-Ponty als eine mentale Abstraktionsleistung enttarnt, die an die wirkliche, gelebte Erfahrung nicht heranreichen kann. Im Ausgang der Phänomenologie Merleau-Pontys lassen sich also überraschende Berührungspunkte zu Steinbergs These einer »immersion in space« der Rodinschen Skulpturen und Plastiken finden. Und doch begnügt sich der Kunsthistoriker nicht mit einer Beschreibung von phänomenologisch geprägten Wahrnehmungsformen, sondern er entwickelt daraus sogleich eine historische Einordnung von Rodins Kunst, die dessen Epochenzuhörigkeit zur Moderne über drei Register zu begründen sucht:

> Rodin's implied space equips sculpture in three distinct ways for the modern experience. Psychologically, it supplies a threat of imbalance which serves like a passport to the age of anxiety. Physically, it suggests a world in which voids and solids interact as modes of energy. And semantically, by never ceasing to ask where and how his sculptures can possibly stand, […] Rodin unsettles the obvious and brings to sculpture that anxious questioning for survival without which no spiritual activity enters this century.[672]

Wenn man in diesen Zeilen, die recht unvermittelt einen pessimistischen, vielleicht sogar einen moderneskeptischen Ton anschlagen, einen Einfluss geltend machen möchte, der aus der deutschsprachigen Tradition und namentlich von Schmoll gen. Eisenwerth herrührt, so geht man damit sicher nicht fehl. Tatsächlich nennt Steinberg den deutschen Kunsthistoriker – überraschenderweise – als einen wichtigen Gewährsmann für die kunsthistorische Wiederentdeckung eines genuin ›modernen‹ Rodin.[673] Wenn also eingangs gesagt wurde, dass Steinbergs Analysen bei aller Beobachtungsschärfe doch auch eine gewisse Unentschiedenheit des Autors spüren lassen, welche methodische Herangehensweise und welche Auffassung von der Moderne für eine Einschätzung des Bildhauers nun adäquat sind, so zeigt sich dies in Passagen wie dieser mit besonderer Schärfe. Im weiteren Verlauf von Steinbergs Analysen wird sich jedoch erweisen, dass er seinen deutenden Zugriff auf Rodin Schmoll gen. Eisenwerths Methodik hinter sich lassen musste, nicht zuletzt deshalb, weil er mit Auffassungen wie jener vom Torso als symbolisch zu verstehender Formganzheit nicht mehr kompatibel war. Nicht die Rückgewinnung von (historischer) Totalität lag in Steinbergs kunsthistorischem Interesse, sondern eine Auffächerung derjenigen bildhauerischen Verfahrensweisen, durch die in Rodins Œuvre Heterogenitäten, Diskontinuitäten und (nicht nur metaphorisch zu verstehende) Bruchstellen sichtbar wurden.

672 Steinberg, Rodin (wie Anm. 24), 351.
673 Ders., Rodin (wie Anm. 24), 328.

7.2.2 Wiederholen und Aufpropfen

In seinem Rodin-Aufsatz arbeitet Steinberg also an einer subtilen Umdeutung von Greenbergs grundlegender Überzeugung, dass man als Künstler erst dann »modern« sei, wenn man gegenüber dem Medium des eigenen Schaffens eine selbstreflexive Einstellung eingenommen hat. Durch eine solche Umdeutung kann Steinberg Greenbergs Auffassung von der geschichtlichen Entwicklung der Kunst der Moderne durch ein alternatives Denkmodell ersetzen. Schon in dem titelgebenden Aufsatz *Other Criteria* hatte der Kunsthistoriker auf die theoretischen Unzulänglichkeiten des Greenbergschen Ansatzes hingewiesen: »Greenberg's theoretical schema keeps breaking down because it insists on defining modern art without acknowledgment of its content, and historical art without recognizing its formal self-consciousness.«[674] Greenbergs Inhaltsvergessenheit in Bezug auf die moderne Kunst wird ihm also ebenso zum Vorwurf gemacht wie seine Ignoranz gegenüber künstlerischen Entwicklungen vor 1860, die nach Ansicht des Kunstkritikers noch nicht wirklich für sich beanspruchen konnten, selbstreflexiv zu sein. Im Falle von Rodins künstlerischen Praktiken meint Steinberg nun, eine Form von Selbstreflexivität entdeckt zu haben, die der Greenbergschen Variante diametral entgegengesetzt ist. Greenberg zielte, wie wir gesehen haben, mit seiner These von der notwendigen Grenzbestimmung und Reinigung der jeweiligen Kunstformen noch auf einen absoluten Nullpunkt der jeweiligen Medien ab, welcher sich am Ende eines langen Weges der modernistischen Selbstbefragung abzeichnen sollte.

Im unverkennbaren Gegensatz zu Greenbergs Thesen von der absoluten »Optikalität« der modernen Kunstformen charakterisiert Steinberg Rodin als einen nicht weniger paradigmatischen Künstler der Moderne. Jedoch gehe es diesem gerade nicht um eine asketische Purifizierung der eigenen Instrumente der Sinnerzeugung. Im Gegenteil: An Rodin hebt Steinberg gerade diejenigen Bildpraktiken hervor, die auf einen experimentierenden, spielerischen, lustvollen, ja bisweilen fast regellosen Umgang mit dem künstlerischen Material schließen lassen. Rodin wird also nicht als ein bloßer Gehilfe einer teleologischen Entwicklungslinie der modernden Kunst aufgefasst (wie es in Greenbergs Darstellungen oft durchscheint), sondern er wird als ein tastender und suchender Künstler-Akteur vorgestellt, der die Bedingungen seines Tuns performativ auslotet und dadurch zugleich auch offenlegt. In seinem künstlerischen Handeln scheint er daher auch keiner von vornherein vorgeschriebenen Logik der geschichtlichen Entwicklung unterworfen zu sein. Indem Steinberg Rodins bildhauerische Praktiken zudem als künstlerische Akte einer konsequenten Überschreitung von medialen, ästhetischen und ikonografischen Grenzziehungen charakterisiert, kann er sich zugleich vom Greenbergschen Bild des Idealkünstlers befreien, dessen Hauptaufgabe es schien, jegliche Vermischung von Kunstformen rigoros zu vermeiden. Zwei Formen von Rodins künstlerischem Handeln spielen für Steinberg eine herausragende Rolle: Erstens seine subtile Subversion der anscheinend unhinterfragbaren Modellfunktion des singulären, individuellen Körpers für das skulpturale Bildwerk mittels des Verfahrens der mechanisierenden Verfremdung und zweitens die bildhauerischen Praktiken der Wiederholung und der »Aufpropfung« als Modi der Sichtbarmachung von Zeichenbewegungen,

674 Steinberg, Rodin (wie Anm. 24), 71.

die eine Tendenz zur Eigendynamik haben und die sich deshalb der Verfügungsgewalt des Künstlersubjekts zu entziehen vermögen.

Am Beispiel von zwei auf den ersten Blick vergleichbaren, bei genauerer Betrachtung jedoch grundverschiedenen Werken macht Steinberg die divergierenden Prinzipien der skulpturalen Sinnerzeugung bei Rodin kenntlich. Während das *Eherne Zeitalter* (Abb. 20) für den Kunsthistoriker als Inbegriff einer – zumindest aus rezeptionsästhetischer Sicht – überzeugenden Darstellung des lebendigen, menschlichen Körpers gilt, zeige sich am *Verlorenen Sohn* (Abb. 21) eindrücklich, wie Rodin eben jene Effekte einer plastischen Lebendigkeit auch wieder zu konterkarieren vermochte. Die Debatten um die fragliche Herstellung des *Ehernen Zeitalters* werden dabei weitgehend ausgeblendet, sodass das Werk vor allem im Hinblick auf die darin verwirklichte, für Steinberg regelrecht übersteigerte Mimesis an den lebendigen, organischen Leib diskutiert werden kann. Auf den Betrachter wirke dieser männliche Akt aufgrund der »continuous modulation of surface« beinahe »appallingly real«. Diese Wirkung resultiere vor allem aus den »transitions smooth enough to become imperceptible, so that the body seems to have no divisions.«[675] Dagegen habe der Bildhauer dem *Verlorenen Sohn* mit dessen allzu großen, allzu energisch in die Luft geworfenen Armen und mit der deutlich überdehnten Körperhaltung ein Moment des Unmenschlichen und Mechanischen eingeschrieben, wodurch die Darstellung für den Betrachter kaum mehr nachvollziehbar, geschweige denn körperlich nachfühlbar werde. Eine nicht geringe Anzahl von Rodins späteren Werken könne in vergleichbarer Weise als Versuche gewertet werden, die immer schon vergeblichen Bemühungen, eine absolute Mimesis des Kunstwerks an den lebendigen Körper zu verwirklichen, durch eine fast aggressiv wirkende Gegenstrategie zu unterlaufen:

> Thereafter, Rodin's most serious work imports mechanism into the body; or rather, the sentient, organic element is stunned by the intrusion of the mechanical, the uncooperating, the alien. The *Prodigal Son* throws his arms up to heaven, and the load upon his frail body is crushing because those uplifted arms are not organically his own, but oversized and a burden to lift.[676]

Neben solchen Übertreibungen von Gesten, die die Figuren an den Rand der körperlichen Plausibilität zu führen scheinen, nennt Steinberg weitere Strategien, die in ihrer Häufung zu einer allmählichen Unterhöhlung des abendländischen Menschenbildes beitragen: Wenn Rodin ein und dieselbe Figur mehrfach in unterschiedlichen Zusammenhängen oder Assemblagen verwendet, so zeige dies, wie weit sich sein Schaffen von einem mimetischen Bildbegriff entfernt hat, dem es einzig um eine möglichst glaubwürdige Verdopplung des organischen Lebens im leblosen Kunstwerk zu tun ist: »All these inorganic intrusions, though no more than a hint, draw their poignancy from the sharp disaccord they throw into the general illusion of life.«[677] In diesem Zusammenhang fällt auf, dass Steinberg Rodins ambivalentes Verhältnis zur Idealvorstellung des Körpers als organischem Leib dank seiner ausgesprochen sensiblen Beobachtungs-

675 Ders., Rodin (wie Anm. 24), 379.
676 Ders., Rodin (wie Anm. 24), 379.
677 Ders., Rodin (wie Anm. 24), 380.

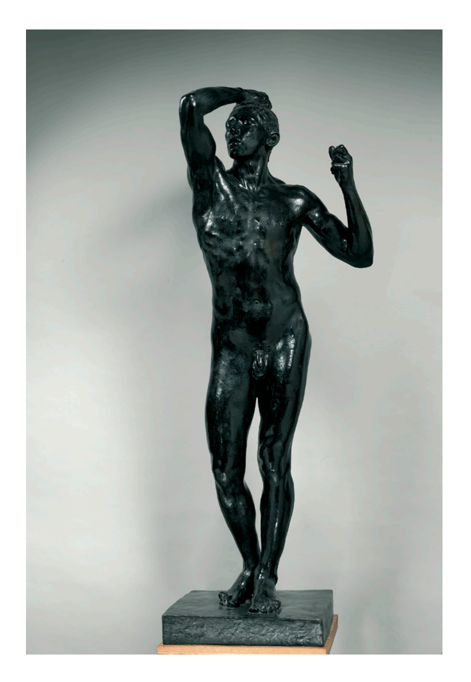


Abbildung 20: Auguste Rodin, *Das eherne Zeitalter (Der Besiegte)*, 1877 (Guss von 1916), Bronze, Paris, Musée Rodin [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Christian Baraja].



Abbildung 21: Auguste Rodin, *Der verlorene Sohn*, 1905 (Guss von 1942), Bronze, Paris, Musée Rodin [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Christian Baraja].

gabe zwar auf der einen Seite treffend zu charakterisieren weiß, dass er es aber auf der anderen Seite zumindest in diesem Abschnitt versäumt, aus seinen Beobachtungen auch die entsprechenden methodischen Konsequenzen zu ziehen. Für seine am Werk gewonnenen Erkenntnisse sucht der Kunsthistoriker nämlich doch auch wieder eine Art von Rückversicherung in der leiblichen Verfasstheit des Betrachters, so etwa, wenn er seine Leser zur unmittelbaren Überprüfung seiner Thesen auffordert, und zwar, indem sie die Haltungen und Gebärden der Skulpturen am eigenen Körper nachvollziehen sollen:

> For the *Jean d'Aire* [Abb. 22; es handelt sich um die Figur im Bildvordergrund rechts, Anm. DB], standing his ground is an ultimate effort. His huge feet do not rest flat but turn in like a grasping ape's, clutching their clod of earth. Such actions are hard to see in a photograph, hard to see anywhere if they are not re-experienced internally; one must do it oneself and perform every one of these poses to realize how desperately these statues act out the drama of powerful bodies giving their whole strength to the labor of holding on.[678]

Die Bedrohung von Individualität und humaner Ganzheit, die Steinberg in Rodins progressiveren Werken zu erkennen meint, wird dann doch auch wieder eingehegt, wenn dem Kunstrezipienten nahegelegt wird, für die Werksbetrachtung am Modell des unversehrten organischen Körpers festzuhalten. Demgegenüber scheint es umso

678 Ders., Rodin (wie Anm. 24), 349.



Abbildung 22: Auguste Rodin, *Die Bürger von Calais*, 1889 (Guss von 1926), Bronze, Paris, Musée Rodin [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Jean de Calan].

sinnfälliger, wenn dem Kunsthistoriker in den nachfolgenden Überlegungen auch dieser scheinbar letzte Ankerpunkt seines eigenen Deutungszugriffs gleichsam unter den Händen zu entgleiten droht. In dem Moment nämlich, in dem sich Steinberg Rodins bildhauerischer Praxis selbst zuwendet, scheint er sich auch vom Problemkreis der mimetischen Repräsentation des Körpers lösen zu können. Erst in diesem Moment scheinen sich ihm methodische Zugangsweisen zu Rodin eröffnet zu haben, die nicht mehr auf das Schema des ganzheitlichen Subjekts zurückgreifen mussten.

In einer ausgesprochen dichten Passage verfolgt Steinberg anhand zahlreicher Beispiele, wie Rodin einzelne Figuren innerhalb seines Schaffens immer wieder in neue Zusammenhänge stellte. Entscheidend ist für ihn hierbei, dass dadurch auch die jeweilige Bedeutung dieser oder jener Figuren mit neuen Sinnbezügen überschrieben und somit die Gesamtstruktur einer Werksaussage systematisch verschoben wird. Aus dem Kontext des *Höllentors* beispielsweise findet die Figur des *Paolo* zugleich auch Verwendung als *Verlorener Sohn*.[679] Ein anderes Beispiel, das Steinberg anführt, ist eine weibliche Figur, die ursprünglich dem Ensemble des *Höllentors* entstammte und die als Einzelwerk in einer deutlich vergrößerten Bronzeversion zu einem merkwürdig verrenkten Leib wurde. Der neue Titel *La Martyre* (Abb. 23) ist ebenso treffend wie deutungsoffen. Wie durch die bloße Isolation einer Figur, also durch ihre Entkopplung aus

679 Vgl. Ders., Rodin (wie Anm. 24), 341.



Abbildung 23: Auguste Rodin, *La Martyre*, 1899 (Guss von 1917), Bronze, Paris, Musée Rodin [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Christian Baraja].

ihren ursprünglichen Sinnzusammenhängen, auch eine tiefgreifende Transformation ihrer Wirkung resultieren kann, zeigt sich hier mit besonderer Prägnanz: Was eben noch ein lebendiger Körper im Gewimmel des *Höllentors* gewesen war, scheint nun schon ein erstarrter Leichnam geworden zu sein. Der Eindruck eines lebendigen Körpers schlägt also unvermittelt in denjenigen eines mortifizierten Leichnams um – und zwar nicht allein durch die Vergrößerung und Lageveränderung, sondern vor allem durch den Akt einer Entkontextualisierung.[680]

Diese Praxis der mehrfachen Verwendung einer Figur, die aus ihren ursprünglichen Bildkontexten herausgelöst und sodann in neue Zusammenhänge eingefügt wird, erklärt sich für den Kunsthistoriker nicht allein aus pragmatischen Gründen, also zum Beispiel aus der Arbeitsersparnis, die man aus der wiederholten Verwendung einer Gussform gewinnen würde. Vielmehr wird sie von ihm zu einer paradigmatischen Handlungsweise stilisiert, durch die sich Rodin als ein Hauptprotagonist der Moderne auszeichnet. Mit seinen skulpturalen Praktiken der Auflösung und der anschließenden Neugenerierung von Sinnzusammenhängen mache Rodin systematisch sichtbar, was im fertigen Kunstwerk eigentlich nicht (mehr) zum Vorschein kommt, nämlich den künstlerischen Prozess der Sinnerzeugung selbst. Diese Beobachtung wird, am Rande bemerkt, für Rosalind Krauss später noch größte Wichtigkeit erlangen.

An Rodin analysiert Steinberg Formen der Sinnerzeugung und Sinnzerschlagung, die wenige Jahre später in vergleichbarer Weise, nun freilich für die Sprach- und Kommunikationstheorie, von Jacques Derrida in dessen berühmtem Aufsatz *Signatur*

680 Ders., Rodin (wie Anm. 24), 341f.

Ereignis Kontext (1972) mit großer Präzision und ebenso großer Wirkkraft formuliert worden sind. Es ist weithin bekannt, dass die zweite Hälfte dieses Aufsatzes zum Schlüsseltext einer poststrukturalistischen Umdeutung der Performanz-Theorie von John L. Austin (1911–1960) geworden ist. Derrida hat darin in seiner Auseinandersetzung mit Austins Sprechakttheorie den von dem Sprachwissenschaftler bewusst als eine Ausnahme deklarierten Fall des ›unernsten‹ Sprechens zur Bedingung der Möglichkeit eines jeden ernsthaften Sprechens gemacht und somit den radikalen Gegensatz von ernsten und unernsten Aussagen unterminiert.[681] Im ersten Teil dieses Vortrags hat der französische Philosoph in der Auseinandersetzung mit den Sprach- und Zeichentheorien von Étienne Bonnot de Condillac (1714–1780) und von Edmund Husserl die Frage erhoben, ob die Bedeutung eines Zeichens durch die bloße Feststellung des jeweiligen Kontextes, in dem es verortet ist, ein für allemal festgesetzt werden könne.[682] Condillac verfolgte in seinem *Versuch über den Ursprung der menschlichen Erkenntnisse* (1746) eine Auffassung vom (schriftlichen) Zeichen, bei der diesem die Rolle einer nachträglichen Repräsentation (im Wortsinn) von einer vorangegangenen Idee oder eines Gedankens zukam. Schriftliche Zeichen kämen immer erst dann zum Einsatz, wenn jemand die Notwendigkeit empfindet, seine Gedanken jemand anderem, der aber gerade abwesend ist, zur Kenntnis zu geben. So verstand Condillac die Verwendung von Schrift als eine Ersatzhandlung, genauer gesagt als eine »Supplementierung« (»supplémentation«) für eine ideale, weil unmittelbare Kommunikationssituation, bei der sich zwei Teilnehmer im direkten Gespräch persönlich austauschen können.[683] Damit einher, so Derrida, gehe aber auch die Erkenntnis, dass die hermeneutische Verstehbarkeit von Zeichen zwangsläufig von der Intention desjenigen abhängt, der sie niederschreibt. Gegenüber dieser These jedoch äußert Derrida seine größte Skepsis: Für ihn nämlich wäre es eine unzulängliche Form der Verkürzung der Wirkungsmacht von Zeichen, wenn man sie und ihre Funktionsweise ausschließlich in Abhängigkeit von der vorangehenden Intention eines Subjekts, das sich ihrer bedient, betrachten würde. Für den französischen Philosophen ist die Wirkungsmacht der Zeichen dagegen weder an die Anwesenheit eines Produzenten noch an diejenige eines Empfängers gebunden. Das könne man schon daran erkennen, dass schriftliche Zeichen auch über den Tod ihres Produzenten hinaus eine Wirkung entfalten können, also selbst dann noch weiter wirken, wenn die Möglichkeit einer Überprüfung der Intention des Gesagten gar nicht mehr möglich ist:

> Ich muß ganz einfach mein Verschwinden sagen können, meine Nicht-Anwesenheit im allgemeinen, und beispielsweise die Nicht-Anwesenheit meines Sagen-Wollens, meiner Bedeutungsintention *[intention-de-signification]*, meines Dies-Mitteilen-Wollens *[vouloir-communiquer-ceci]* beim Aussenden und Produzieren

681 Vgl. hierzu die konzise Darstellung von Culler: »Etwas kann (für Derrida) nur dann eine bedeutende Sequenz sein, wenn es iterierbar ist, wenn es in unterschiedlichen ernsthaften und nicht ernsthaften Kontexten wiederholt, zitiert und parodiert werden kann. Die Nachahmung ist kein Mißgeschick, das einem Original wiederfährt, sondern die Bedingung von dessen Möglichkeit.« Vgl. Culler, Dekonstruktion. (wie Anm. 148), 133.

682 Vgl. Jacques Derrida, Signatur Ereignis Kontext, übersetzt von Werner Rappl unter Mitarbeit von Dagmar Travner, in: Ders., Die différance. Ausgewählte Texte, mit einer Einleitung hg. von Peter Engelmann, Stuttgart 2004, 68–109, hier 83f.

683 Vgl. Ders., Signatur (wie Anm. 682), 75.

> des Zeichens *[marque]*. Damit ein Schriftstück ein Schriftstück ist, muß es fortfahren zu »handeln« und selbst dann noch lesbar sein, wenn der sogenannte Autor des Schriftstücks nicht mehr für das, was er geschrieben und anscheinend unterschrieben hat, einsteht, sei er nun vorläufig abwesend, sei er tot oder sei es, daß er das scheinbar »in seinem Namen« Geschriebene nicht mit seiner absolut aktuellen und anwesenden Intention oder Aufmerksamkeit, mit der Fülle seines Sagen-Wollens unterstützt.[684]

Um als Zeichen gelten zu können, müsse dieses also eine Mindestanforderung erfüllen: es muss wiederholbar, oder, wie Derrida sagt, »iterierbar« (von *iter* aus dem Sanskrit für »anders«) sein.[685] Sobald ein Zeichen als Zitat verwendet werden kann, kann es seinem ursprünglichen Zusammenhang entnommen und in eine andere Zeichenkette eingestellt werden. Dadurch aber verändert sich das Gesamtgefüge des Sinns: Die Bedeutung des Zeichens wird (ein weiteres Mal) aufgeschoben. Sie gelangt so nie an das vermeintliche Ziel einer endgültigen Definierbarkeit. In seinen Schlussbemerkungen zum ersten Teil des Aufsatzes fasste Derrida seine Überlegungen bündig zusammen, sodass hier ein etwas längeres Zitat angeführt werden soll:

> Gleichzeitig enthält ein geschriebenes Zeichen *[signe]* eine Kraft zum Bruch mit seinem Kontext, das heißt mit der Gesamtheit der Anwesenheiten, die den Moment seiner Einschreibung organisieren. Diese Kraft zum Bruch ist nicht ein zufälliges Prädikat, sondern die Struktur des Geschriebenen selbst. Wenn es sich um den sogenannten »realen« Kontext handelt, ist das, was ich eben behauptete, nur allzu offensichtlich. Zu diesem vorgeblich realen Kontext gehören eine gewisse »Gegenwart« der Einschreibung, die Anwesenheit des Schreibers bei dem, was er geschrieben hat, die ganze Umgebung und sein Erfahrungshorizont und vor allem die Intention, das Sagen-Wollen, die zu einem gegebenen Augenblick seine Einschreibung beseelt. […] Aufgrund seiner wesensmäßigen Iterabilität kann man ein schriftliches Syntagma immer aus der Verkettung, in der es gefaßt oder gegeben ist, herausnehmen, ohne daß es dabei alle Möglichkeiten des Funktionierens und genau genommen alle Möglichkeiten der »Kommunikation« verliert. Man kann ihm eventuell andere zuerkennen, indem man es in andere Ketten einschreibt oder es ihnen *aufpropft*. Kein Kontext kann es abschließen.[686]

Etwas später im Text wird die eigenwillige Wendung der »Aufpropfung« noch genauer erläutert:

> Auf dieser Möglichkeit möchte ich bestehen: Möglichkeit der Herausnehmens und des zitathaften Aufpropfens, die zur Struktur jedes gesprochenen oder geschriebenen Zeichens *[marque]* gehört und die noch vor und außerhalb jeglichen Horizonts semiolinguistischer Kommunikation jedes Zeichen *[marque]* als Schrift konstituiert; als Schrift, das heißt als Möglichkeit eines Funktionierens, das an einem gewissen Punkt von seinem »ursprünglichen« Sagen-Wollen und seiner Zugehörigkeit zu einem sättigbaren und zwingenden Kontext getrennt wurde. Jedes Zeichen *[signe]*, sprachlich oder nicht, gesprochen oder geschrieben (im geläufigen Sinn dieser Opposition), als kleine oder große Einheit, kann *zitiert* – in

684 Ders., Signatur (wie Anm. 682), 81.
685 Ders., Signatur (wie Anm. 682), 80.
686 Ders., Signatur (wie Anm. 682), 83f.

> Anführungszeichen gesetzt – werden; von dort aus kann es mit jedem gegebenen Kontext brechen und auf absolut nicht sättigbare Weise unendlich viele neue Kontexte zeugen. Das heißt nicht, daß das Zeichen *[marque]* außerhalb eines Kontextes gilt, sondern ganz im Gegenteil, daß es nur Kontexte ohne absolutes Verankerungszentrum gibt.[687]

Zwar orientiert sich Steinberg nicht offenkundig an den Theorien des Strukturalismus und an ihren Revisionen durch den gerade erst im Entstehen begriffenen Poststrukturalismus, aber doch scheint seine Argumentation der Tendenz nach schon auf eine im Grunde poststrukturalistische Pointe hinauszulaufen. Rodin hat den skulpturalen Körper in Steinbergs Sicht (ohne dass dieser eine entsprechende Terminologie verwenden würde) wie eine Art Zeichenkörper aufgefasst, dessen Bedeutung nicht von vornherein an diesen gebunden ist, sondern sich erst aus dem jeweiligen Verwendungskontext ergibt. Wenn Rodin durch die mehrfache Verwendung von Figuren beispielsweise im *Höllentor* die Bezüge zwischen dem skulpturalen Körper und seiner ikonografischen Bestimmung lockert und diese schließlich auch auflöst, so sieht Steinberg in solchen Praktiken nicht etwa – wie noch die Symbolisten ein halbes Jahrhundert vor ihm – eine Auffassung von Geschichte verwirklicht, bei der die mythologischen oder historischen Narrationen als Variationen eines immer gleichen Dramas der körperlichen Begierden, Triebe und Leiden gelten. Das heißt umgekehrt aber auch, dass der Kontext nicht mehr als ein Instrument der Grenzziehung verstanden werden kann, durch das die Bedeutung einer Figur ein für allemal festgelegt werden könnte. Jeder neue Kontext, in den eine Figur eingestellt wird, verschiebt, durchkreuzt oder sprengt den jeweils vorherigen Kontext, innerhalb dessen eine Skulptur und Plastik Sinn ergeben hat. Es wäre allerdings ein Fehlschluss zu glauben, dass Steinberg in Rodins skulptural-plastischen Körpern gleichsam »leere« Signifikanten sehen wollte, die jeglicher Bedeutung entbehren und somit im Umkehrschluss auch jede beliebige Bedeutung annehmen können. Die von Steinberg fast beiläufig eingeführte Wendung einer »native invertibility of his figures«, also einer Art ursprünglichen »Umkehrbarkeit« von Rodins Figuren, weist uns hier die Richtung seiner theoretischen Überlegungen. Steinbergs Beobachtungen lassen sich im Sinne einer zeichentheoretischen Reflexion lesen:

> For they have to be seen in their successive recurrences, the same figure again and again, with new roles, new titles, new partners, a new limp or two, and always a new orientation, reclaiming their affinity with a swimmer's bottomless, all-accessible space. And it is this native invertibility of his figures that enables Rodin to recast them.[688]

Wenn Steinberg sodann dem Verfahren der »Aufpropfung« von Fragmenten oder einzelnen Figuren in anderen Konstellationen besondere Aufmerksamkeit widmet, so nimmt er zugleich an, dass die Generierung von skulpturalem Sinn zumindest bis zu einem gewissen Grad auch von der Materialität des skulpturalen oder plastischen Bildwerks selbst vorgegeben wird – und somit eben nicht zur Gänze der Intention des Künstlers anheimgegeben ist:

687 Ders., Signatur (wie Anm. 682), 89.
688 Steinberg, Rodin (wie Anm. 24), 339f.

> The point is not so much that Rodin puts his sculptures through these revolutions, but that they lightly lend themselves to inversions, as most figurative sculpture, conceived to rest on a supporting base, does not. His figures' compliance with ever-new angulation implies that their given postures result less from volition than from strains imposed by the medium. So that what enlivens Rodin's forms is not only the vibration of surface modeling and the quickened light, but the implication always of some pressure or spatial turbulence to which these forms are exposed.[689]

Die Bedeutungszusammenhänge, die Rodin mit seinen Figurenkonstellationen evoziert, werden also in Steinbergs Sicht durch die materielle Verfasstheit der Skulpturen selbst ein Stück weit bereits vorgegeben. Sie gelten daher für den bildhauerischen Schaffensakt nicht als passive Objekte, die sich den Intentionen des Künstlers bereitwillig zu fügen hätten, sondern im Gegenteil als ein bisweilen höchst eigenwilliges Material, das sich aufgrund seiner jeweiligen Disposition für eine spezifische Weiterverwendung in neuen Assemblagen und Montagen selbst zu empfehlen scheint.[690]

Wenn Steinberg also auf der einen Seite eine latente Eigenmächtigkeit der Skulpturen und Plastiken in den Szenarien der Bedeutungsgenerierung annimmt, so heißt das auf der anderen Seite aber nicht, dass dem Künstlersubjekt die Kontrolle über das künstlerische Geschehen gänzlich entzogen wird. Rodin wird von Steinberg daher auch nicht als eine bloß noch ausführende Instanz beschrieben, die sich der Übermacht von quasi-lebendigen Artefakten ausgesetzt sieht, die wie Quasi-Subjekte selbstständig agieren. Eher wird dem Bildhauer die Rolle einer Art von Impresario zugesprochen, der sich den Prozessen der eigenmächtigen Zeichenbewegungen zeitweise zwar bereitwillig überlässt, der diese Prozesse aber zugleich auch in neue Richtungen zu lenken

689 Ders., Rodin (wie Anm. 24), 344–346.

690 Steinbergs Reflexionen über das Verhältnis von künstlerischem Schaffensdrang und der Eigendynamik des Materials scheinen auch vor dem Hintergrund jüngerer Debatten in der Kunstgeschichte eine erstaunliche Aktualität zu bewahren. Horst Bredekamp hat es in seiner *Theorie des Bildakts* (2010) im Anschluss an die Sprechakttheorie unternommen, die Performanz des (an sich leblosen) Bildes zu beschreiben. In einer ähnlichen Stoßrichtung wie W.J.T. Mitchells Überlegungen in dessen Studie *What do pictures want?* (2004) oder Alfred Gells *Art and Agency* (1998) versteht Bredekamp Kunstwerke als Akteure, die wie Quasi-Subjekte mit einem (wenn auch nicht biologischen, so doch historischen) Leben ausgestattet sind. Ihre Funktion könne nicht darauf beschränkt werden, bloß passive Abbilder zu liefern. Wie vor ihm schon Derrida, greift auch Bredekamp auf John Austins Unterscheidung zwischen konstativen und performativen Aussagen zurück, jedoch scheint er nicht die Konsequenzen aus der Radikalisierung der Sprechakttheorie im Ausgang der Diskussion von Jacques Derrida und John Searle (geb. 1932) zu ziehen. Während Searle noch an der Vorstellung festhalten wollte, dass hinter jedem Sprechakt – ganz gleich ob dieser sein Ziel erreicht hat oder nicht – auch ein intentionales Subjekt angenommen werden müsse, legte Derrida den Akzent auf den für manche vielleicht überraschenden Befund, dass das Funktionieren eines Sprechaktes und also die wirklichkeitsschöpfende Macht der Sprache gar nicht davon abhängig sind, ob sich ›hinter‹ dem jeweiligen sprachlichen Vollzug tatsächlich auch ein intentionales Subjekt verbirgt: »Und wenn man vorgibt, daß die gewöhnliche Sprache (*langage*) oder die gewöhnliche sprachliche Gegebenheit die Zitathaftigkeit oder die allgemeine Iterabilität ausschließen, bedeutet das dann nicht, daß das in Frage stehende ›Gewöhnliche‹, die Sache und die Auffassung davon, ein verlockendes Trugbild enthalten, das teleologische Trugbild des Bewußtseins nämlich, dessen Motivationen, dessen unzerstörbare Notwendigkeit und systematische Auswirkungen noch zu analysieren wären?« Derrida, Signatur (wie Anm. 682), 100. Die Frage der Bildakt-Theorie wäre dann nicht mehr vordringlich die nach dem vermeintlichen »Leben« der Bilder, sondern sie würde auf den Aspekt von deren faktischer Wirkmächtigkeit abzielen, die sich der Verfügungsgewalt ihrer jeweiligen Urheber immer auch zu entziehen droht. Vgl. Horst Bredekamp, Theorie des Bildakts (Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007), Berlin 2010.

und zu leiten vermag – und zwar stets mit einem spielerischen Impuls.[691] Das alternative Modell zu Greenbergs emphatischen Begriff vom Künstlersubjekt, das Steinberg im Zuge seiner Interpretationsarbeit entwickelt, dürfte unseren gegenwärtigen Einsichten in kreative Prozesse näher stehen als jene des immer noch berühmteren Kunstkritikers: Zum einem wird den Werken in ihrer Materialität und Medialität bis zu einem gewissen Grad selbst eine Souveränität in der Produktion von Bedeutung zuerkannt und zum anderen wird Rodin dadurch von der historischen Bürde befreit, im kulturellen Gedächtnis weiterhin die Rolle des titanischen Bildhauergenies spielen zu müssen.

Steinbergs Überlegungen, so ließe sich unsere Rekonstruktion seiner Argumentation zusammenfassen, hat sich in zwei Richtungen entwickelt, die im historischen Rückblick vielleicht gegensätzlicher anmuten, als es dem Kunsthistoriker selbst erschienen sein dürfte: Zu Beginn des Aufsatzes knüpfte der Kunsthistoriker noch an die lebensphilosophisch-vitalistische Denkweise an, wie wir sie vor allem in Rilkes und Simmels Deutungen verkörpert finden. Dann aber schlägt er mit seiner Fokussierung auf die bildhauerischen Verfahren der Wiederholung, der Montage und Assemblage avanciertere Betrachtungsweisen ein, die sich auch aus seiner vehementen Ablehnung des Greenbergschen, an Kant orientierten Subjektbegriffs zu speisen scheinen.[692]

Steinbergs heterogene Zugriffe auf Rodin sind aus historischer Perspektive aufschlussreich, da sie uns als Zeugnis einer Übergangsphase in der Deutung von Rodin erscheinen. Wenn Steinberg streckenweise unentschieden ist, welcher methodische Zugriff für das Verständnis der Werke zu bevorzugen ist, so meint man hier eine Art methodisches Zwischenstadium zu erkennen, ganz so, als sei der Kunsthistoriker in seiner Auseinandersetzung mit Rodin am Scheideweg gestanden zwischen eher traditionellen kunsthistorischen Zugangsweisen, wie sie noch von Schmoll gen. Eisenwerth bevorzugt wurden, und einer schon postmodern akzentuierten Kunstgeschichte, wie Rosalind Krauss sie beispielhaft in ihren Schriften umsetzen wird. Die Frage der bildhauerischen Praktiken des Künstlers wird von ihr zwar nicht mehr mit der gleichen Intensität wie noch von Steinberg verfolgt. Dagegen hat sie sich nachdrücklich einer Problematik gewidmet, die von Steinberg bereits aufgegriffen, jedoch noch nicht gänzlich durchdrungen worden war: Inwiefern können, so ließe sich eine Leitfrage von Rosalind Krauss' Rodin-Deutungen benennen, Rodins Körperdarstellungen überhaupt noch ›lesbar‹ sein, wenn diese nicht mehr auf das repräsentationslogische Modell des

691 Georges Didi-Huberman hat in einem Aufsatz zum *Mnemosyne-Atlas* von Aby Warburg hervorgehoben, dass das Verfahren der Montage einem Prinzip der konstellierenden Konstruktion folgt, das selbst wiederum geschichtsbildende Funktionen ausübt: »Die Montage wird eben eine jener grundlegenden Antworten auf dieses Problem der Geschichtskonstruktion sein. Weil sie nicht nur in eine Richtung orientiert ist, entgeht die Montage jeglicher Teleologie. Sie macht das sichtbar, was überliefert ist, und zeigt die Anachronismen auf, das Aufeinanderprallen widersprüchlicher Zeiten, die jeden Gegenstand, jedes Ereignis, jede Person, jede Geste betreffen. In der Montage verzichtet der Historiker darauf, eine einfache Geschichte zu erzählen. So kann er zeigen, dass die Historie nicht ohne die Komplexitäten und die archäologischen Schichtungen der Zeiten und auch nicht ohne die Punktierungen einzelner Schicksalsereignisse auskommt.« Vgl. Georges Didi-Huberman, Ästhetik und Ethik – Das Bild brennt, in: Christa Maar/Hubert Burda (Hg.), Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissensräume, Köln 2006, 286–311, hier 293.

692 Vgl. Sybille Krämer, Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 2001, 10–15 sowie 109.

Leibes als Verankerungspunkt der Interpretation zurückgreifen? Wie schon im Fall von Steinberg erhellt sich Krauss' Argumentation, wenn man ihre intellektuelle Ablehnung von Greenbergs Theorie der Moderne stets im Kopf behält.

7.3 Die Chimäre der Selbstheit: Rosalind Krauss' Anti-Hermeneutik der modernen Skulptur

Wie es schon bei Steinberg zu beobachten war, so bilden auch die *acknowledgements* von Krauss' Studie *Passages in Modern Sculpture* aus dem Jahr 1977 eine aufschlussreiche Rahmung für den Gesamtaufbau ihrer Argumentation. So zeigt sich Krauss in diesen einleitenden Seiten vor allem Steinberg selbst zu besonderem Dank verpflichtet. Sein Essay zu Rodin wird von ihr als einer von mehreren »sources of powerful intellectual aid from collegues and friends« genannt. Er habe sie die »impossibility of a view by which modern sculpture was seen as being antithetical to Rodin's work«[693] erst erkennen lassen. Diese Aussage ist zunächst einmal einleuchtend; in ihrer konkreten Formulierung jedoch ist sie auch etwas irreführend: Zum einen hat Steinberg ja selbst ganz offen bekannt, dass zumindest manche von Rodins Werken dem modernen Geschmacksempfinden aufgrund ihres Pathos diametral entgegenstehen. Zum anderen kann man die Aussage sicherlich auch als einen versteckten Seitenhieb auf Clement Greenbergs relative Geringschätzung von Rodin verstehen. Tatsächlich wollte sich Krauss mit diesem Buch entschieden von ihrem einstigen Förderer lossagen.[694]

Wie schon Steinberg zuvor argumentierte also auch Krauss in *Passages in Modern Sculpture* unter der Hand gegen Greenbergs Ansichten. Dabei widmete sie sich einerseits der Frage der Temporalität von skulpturaler Bilderzählung und andererseits den vor allem in bildhauerischen Darstellungen des Körpers kaum vermeidlichen Projektionen von Subjektivität in die Figur hinein. In einem letzten Schritt soll vor dem Hintergrund dieser Debatte die berühmte Auseinandersetzung zwischen Rosalind Krauss und dem Stanforder Kunsthistoriker Albert Elsen analysiert werden, in der – vielleicht vorerst ein letztes Mal in dieser Vehemenz – höchst unterschiedliche Vorstellungen von der Modernität Rodins in polemischer Zuspitzung aufeinandergetroffen sind. Zudem wird zu fragen sein, inwiefern die grundsätzlich chronologisch gegliederte Darstellungsweise in *Passages in Modern Sculpture* mit den später von Krauss entwickelten Thesen in einen Konflikt geraten musste und welche Konsequenzen daraus für die weitere Theoriebildung in der Aufsatzsammlung *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* aus dem Jahr 1985 folgte.

7.3.1 Gegen den alten wie den neuen Laokoon

Krauss' Studie *Passages in Modern Sculpture* erzählt eine Geschichte der modernen Bildhauerei, die ausgehend von Rodins epochalem Bruch mit traditionellen

693 Krauss, Passages (wie Anm. 23), VI.
694 Vgl. Geilert, OCTOBER-Revolution (wie Anm. 635), 53.

Produktions- und Rezeptionsbedingungen das skulpturale und plastische Schaffen im Futurismus und Konstruktivismus, bei Marcel Duchamp und Constantin Brâncuşi, im Surrealismus, in der Land-Art, in der Installationskunst und im skulpturalen Minimalismus verfolgt. Zwischen Krauss' pointierter Einleitung und den sodann folgenden Kapiteln liegt aber eine gewisse Diskrepanz: Während die Hinführung zum Thema der Untersuchung vor allem das Verhältnis von moderner Bildhauerei zur Dimension der Zeit in den Blick rückt, tritt diese Problematik im Laufe der Analyse zumindest partiell in den Hintergrund, um von anderen Fragen überlagert zu werden. Krauss interessiert sich insbesondere dafür, welche Darstellungsformen die moderne Skulptur und Plastik für die Selbstverhältnisse des modernen Subjekts eingeführt hat und welche Rezeptionsweisen hierdurch hervorgerufen werden.

So werden weite Teile der Argumentation durch eine Gegenüberstellung von divergierenden Subjektvorstellungen und den daraus resultierenden Wahrnehmungsweisen getragen. Dennoch lohnt es, die Einleitung genauer anzusehen, da Krauss hier nicht nur ihr eigenes Untersuchungsprojekt konzise schildert, sondern zudem auch ein argumentatives Gefecht führt, hinter dem sich noch eine ganz andere Konfliktkonstellation zu verbergen scheint. Im Einleitungskapitel wird nämlich Gotthold Ephraim Lessings (1729–1781) Laokoon-Traktat aus dem Jahr 1766 zum Gegenpol einer genuin ›modernen‹ Ästhetik der Bildhauerkunst stilisiert. Die Kunsthistorikerin führt zunächst aus, weshalb Lessings berühmte Abhandlung über die mediale Unvereinbarkeit von Bildlichkeit und Sprachlichkeit für die skulpturalen Werke des 20. Jahrhunderts längst überholt erscheint. Dabei gesteht sie dem Dichter anfangs durchaus noch zu, manch wichtiges Stichwort für die Debatte um die moderne Skulptur geliefert zu haben.[695] Bekanntlich setzte sich Lessing in seinem Traktat zum Ziel, die ästhetischen Wirkungsbereiche der Bild- und der Schriftkünste anhand der ihnen jeweils zustehenden Kategorien von Raum und Zeit zuzuordnen: Während sich ein Wortkunstwerk, zum Beispiel ein Gedicht, in der Zeit entfalte, müsse sich ein Bildwerk wie etwa ein Gemälde oder aber eine Skulptur auf eine Ausdehnung im Raum beschränken. Für die Bildkünste, die der Dimension der Zeitlichkeit entbehren, führt Lessing daher mit der Theorie des »fruchtbaren Augenblicks« eine Art rezeptionsästhetisches Kompensationsverfahren ein.

Die wohlüberlegte Wahl des geeigneten Zeitpunkts einer Handlungsabfolge in der Darstellung eines Geschehens sollte für das Ausscheiden der Zeitdimension aus dem Verfügungsbereich des Künstlers entschädigen.[696] Wenn schon eine Handlung in der räumlichen Dimension der Bildhauerei nicht sukzessive entfaltet werden könne, so sollte es doch zumindest die simultane Darstellung der Figuren durch deren Haltung, Gestik und Mimik dem Betrachter erlauben, das Vorher wie auch das Nachher des dargestellten Geschehens imaginativ zu ergänzen.[697] Lessings normativer Versuch, das

695 Vgl. Krauss, Passages (wie Anm. 23), 1.

696 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerei und Poesie, Berlin 1805, 21f., URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/laokoon-1176/1 (Zugriff vom 01.01.2017).

697 Dass diese Trennung von Raum- und Zeitkünsten bei genauerer Betrachtung subtiler formuliert ist, als dies oftmals in der Forschung wiedergegeben wird, hebt Inka Mülder-Bach hervor: »Die in sich selbst problematische Voraussetzung, unter der dieser Mangel für Lessing sichtbar wird, ist der vorkritische Begriff von Raum und Zeit. Lessing denkt sie als getrennte und objektive Dimensionen, deren

Wesen der Gattungen und die damit einhergehenden Wahrnehmungsweisen zu definieren und im selben Zug die Grenzen einer ›natürlichen‹ Darstellbarkeit zu etablieren[698], führt notwendigerweise zu einer Form von Medienpurismus. Diesen aber hält Krauss aus Gründen, die wir noch genauer zu untersuchen haben, für ungeeignet, um sich Werken der modernen Bildhauerei etwa von Brâncuşi oder Duchamp analytisch zu nähern. Eine »underlying premise of the following study of modern sculpture«, so Krauss, liege daher darin, dass »even in a spatial art, space and time cannot be separated for purposes of analysis. Into any spatial organization there will be folded an implicit statement about the nature of temporal experiences.«[699] Dass Krauss nun gerade Lessings Traktat als einen Kontrapunkt zu ihren eigenen kunstkritisch-kunsthistorischen Ansichten wählt, scheint selbst schon ein erklärungsbedürftiger Aspekt ihrer Analyse zu sein. Vorderhand begründet sie dies mit ihrer Ablehnungshaltung gegenüber manchen Studien zur Bildhauerkunst des 20. Jahrhunderts, die auf Lessing zurückgegriffen haben, wie zum Beispiel Carola Giedion-Welckers (1893–1979) Untersuchung *Moderne Plastik: Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung* aus dem Jahr 1937. Darin wurde die moderne Skulptur ganz unter dem Paradigma einer bildhauerischen Auslotung der raumbildenden Möglichkeiten untersucht; die Lessingsche Ästhetik wurde weitgehend unhinterfragt als ein gültiger Theorierahmen für die Kunst der Moderne beibehalten.[700]

Allerdings scheint sich hinter Krauss' Einwänden gegenüber Lessing noch eine weitere Kontroverse zu verbergen, die selbst aber nicht offen ausgetragen wird. So ist weithin bekannt, dass Clement Greenberg schon im Jahr 1940 in seinem berühmten Aufsatz *Towards a Newer Laocoon* eine ästhetische Wiederbelebung der Thesen von Lessing zum Gattungsunterschied von Bild- und Wortkünsten unternommen hatte. In diesem prominenten Essay kann man einen wichtigen Anlass für Krauss' vehemente Abneigung gegenüber Lessing erblicken. Indessen wird der Kern der Debatte ein Stück weit dadurch kaschiert, dass Greenbergs Rückbesinnung auf den Laokoon-Traktat für ein vertieftes Verständnis der Kunst der Moderne der Frage der Zeitstrukturen in der Poesie und den Bildkünsten selbst keine sonderlich hohe Beachtung zukommen ließ. Tatsächlich griff Greenberg auch in diesem Fall wieder auf die Philosophie Immanuel Kants zurück, um seine These einer notwendigen Mediendifferenz zwischen Malerei und Skulptur zu untermauern – obschon es sich hierbei um zwei Medien handelt, die

Dichotomie die der Künste ontologisch fundiert. Das Reich der bildenden Kunst ist der Raum und das, was sich ›in ihm‹ verbindet, der Körper, das Reich der Poesie die Zeit, und das, was ›in ihr‹ fortschreitet, die Handlung (bzw. Bewegung). Vor allem in der Kunstwissenschaft ist die Unterscheidung von Raum- und Zeitkünsten immer wieder als ›irreführend und unfruchtbar‹ kritisiert worden. Diese Kritik verfehlt, von ihrer Verspätung abgesehen, eine im historischen Zusammenhang durchaus weiterführende Pointe von Lessings Argument. Lessing bestreitet nicht, daß eine Bewegungsspur in das Bild eingezeichnet werden kann; seine Theorie des fruchtbaren Augenblicks ist im Gegenteil darauf angelegt, die Einbildungskraft auf diese Spur zu bringen. Aber er bestreitet, daß Bewegung von der bildenden Kunst auf ›natürliche‹ Weise bezeichnet werden kann.« Vgl. Mülder-Bach, Pygmalion (wie Anm. 88), 37.

698 Vgl. Lessing, Laocoon (wie Anm. 696), 21f.

699 Krauss, Passages (wie Anm. 23), 4.

700 Vgl. Carola Giedion-Welcker, Moderne Plastik: Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung, Zürich 1937.

Lessing selbst uneingeschränkt den »Raumkünsten« zugeordnet hat.[701] Vordergründig kann man in Krauss' Lessing-Kritik den Wunsch erkennen, eine allzu sehr am Modell der Räumlichkeit orientierte Geschichtsschreibung der zeitgenössischen Skulptur und Plastik durch das Paradigma der Zeitlichkeit zu ergänzen. Doch kann man darin eben auch eine Offensive gegen Greenberg selbst vermuten: Lessing wie auch Greenberg sollten hierdurch mit einem Handstreich als Vertreter einer konservativen Ästhetik ins Archiv derjenigen kunsttheoretischen Systembildungen wandern, die von der Kunst der Moderne längst schon überholt worden waren. Beider Streben nach medialer Grenzeinhaltung sollte so als ein zwischenzeitlich etwas verstaubter Wunsch nach Eindeutigkeit enttarnt werden.

7.3.2 Unlesbarkeit und Opazität

In dem nachfolgenden Kapitel *Narrative Time: the Question of the Gates of Hell* exemplifiziert Krauss ihre Überlegungen zur Zeitlichkeit der modernen Skulptur, indem sie innerhalb des Spektrums von möglichen Zeitauffassungen konservative und moderne, konventionelle und progressive Inszenierungsweisen und Lektüremodi unterscheidet. Während ein Werk wie François Rudes (1784–1855) *La Marseillaise* (1833/36, Abb. 24) beispielhaft für eine traditionelle Form der Narrativierung eines historischen Geschehens in Form eines Reliefs einsteht, bildet Rodins *Höllentor* (Abb. 25) hierzu selbstredend den paradigmatisch ›modernen‹ Gegenpol.

In seiner Bilderzählung vom Aufbruch der Freiwilligen zum Kampf gegen die österreichisch-preußische Armee im Jahr 1792 in der Schlacht von Valmy folgte Rude einem Schema, durch das das Geschehen in einem kausallinearen Sinne mühelos als Abfolge einzelner Sequenzen nachvollzogen werden kann. Zwar bewegen sich die in der oberen Hälfte zum Kampf aufrufende Victoria und die Soldaten im unteren Bereich in einer der abendländischen Leserichtung gegenläufigen Weise von rechts nach links. Dennoch kann der Betrachter in der Handlungsabfolge und im Aufbäumen der Hauptfigur des älteren Mannes eine dramaturgisch wirkungsvolle Steigerungsform erkennen, durch welche der Figurengruppe ein eindeutiger zeitlicher Bewegungszug verliehen wird.[702] Krauss betont die Radikalität, mit der Rodin in der schrittweisen Umformung der ursprünglichen Konzeption des *Höllentors* ein durchweg betrachterfreundliches Bildschema, wie es Rude verwirklicht hatte, zugunsten einer chaotisch wirkenden Simultaneität von herumwirbelnden Körpern und einer verunklärten Architektur verworfen hat.[703] Sieht man einmal von der Figur des *Denkers* und von den *Drei Schatten* ab, so kann der Betrachter weder ein augenfälliges Aktionszentrum noch eine eindeutige Richtung der Ereignisse ausmachen, die eine Lektüre des Werkes im Sinne einer konsequenten Abfolge von Einzelszenen erlauben würde.[704] Diese

701 Vgl. Clement Greenberg, Towards a Newer Laocoon, in: Ders., The Collected Essays and Criticism, Bd. 1: Perceptions and Judgments, 1939–1944, hg. von John O'Brian, Chicago/London 1986, 32–38, hier 25f.
702 Vgl. Krauss, Passages (wie Anm. 23), 10f.
703 Vgl. Dies., Passages (wie Anm. 23), 14f.
704 Vgl. Carrier, Krauss (wie Anm. 659), 34.

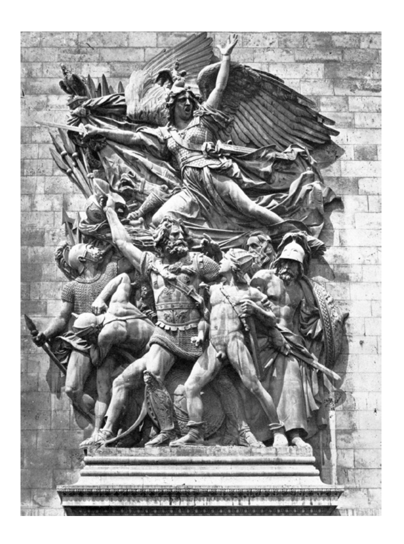


Abbildung 24: François Rude, *La Marseillaise – Départ des volontaires, 1792*, 1833–1836, Kalkstein, Paris, Arc de Triomphe [Aus: Robert Rosenblum/ Horst W. Janson, Art of the Nineteenth Century. Painting and Sculpture, London 1984, 208].



Abbildung 25: Auguste Rodin, *Das Höllentor*, ab 1880 (Guss von 1926), Bronze, Paris, Musée Rodin [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Jean de Calan].

Beobachtung wird mit dem bereits von Steinberg eingehend analysierten Verfahren der Wiederholung einzelner Figuren innerhalb des Werkes in unterschiedlichen Kombinationen und Kompositionen verknüpft: »And even the separateness and legibility of these two ›scenes‹ are jeopardized by the fact that the figure of the dying son of Ugolino is a twin of the figure of Paolo.«[705]

In diesen Zeilen kündigt sich schon ein Übergang von der Problematik der Zeitstrukturen hin zur Frage nach der Lesbarkeit und Unlesbarkeit von modernen Skulpturen und Plastiken an. Diese neue Perspektive ermöglicht es Krauss, den Blick auch auf höchst divergierende Auffassungen von Subjektivität und Subjektkonstitution zu werfen, die in modernen Bildwerken thematisiert werden können. Bis hin zu Rodin haben die Bildhauer – etwas verallgemeinernd formuliert – aus dem vielleicht anthropologisch grundierten, vielleicht aber auch kulturhistorisch generierten Begehren der Betrachter, hinter bzw. unter dem kalten Material des Artefakts ein lebendiges Wesen zu imaginieren, künstlerisches Kapital geschlagen. Die materiale Oberfläche der Skulptur und Plastik schien oftmals wie eine bloße Schicht, die ganz selbstverständlich den Blick auf ein ›Inneres‹, ein ›Dahinterliegendes‹ freigeben sollte. Im Mythos des Pygmalion und seinem unstillbaren Wunsch nach einer Verlebendigung seiner geliebten Statue hat dieses Modell der ästhetischen Rezeption seit der Antike seine allgemeingültige Formulierung gefunden.[706]

705 Krauss, Passages (wie Anm. 23), 15.
706 Dass dies selbst wieder der Effekt einer poetischen Evokation ist, bleibt freilich dahingestellt. Vgl. Mülder-Bach, Pygmalion (wie Anm. 88), 222. Sowie: Oskar Bätschmann, Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Wolfgang Kemp

Die zeichentheoretische Logik, die sich hinter dieser Rezeptionshaltung verbirgt, hat in der Tradition der Physiognomie und ihrem Fortwirken in der Kunstgeschichte strukturelle Analogien, wie Daniela Bohde aus wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive herausgearbeitet hat. Im Zusammenhang mit der Kunstkritik zum *Ehernen Zeitalter* haben wir diesen Diskursstrang einer auf Visualität beruhenden Anthropologie bereits knapp verfolgt. Hier nun soll der ›hermeneutische‹ Aspekt dieser Praxen und ihrer Theoretisierungen im Vordergrund stehen. Der Schweizer Arzt Johann Caspar Lavater (1741–1801) zum Beispiel hat bereits in seinen berühmten *Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (4 Bände, 1775–1778) ein Modell des ›Lesens‹ von Gesichtszügen entwickelt, das es ihm erlauben sollte, von den oberflächlichen Erscheinungen des Gesichts auf ein vermeintlich dahinterliegendes Inneres zu schließen. Das Wesen, der Charakter des betrachteten Menschen sollte so lesbar gemacht werden.[707] Damit dies gelingen konnte, ist es laut Lavater aber unumgänglich, dass sich das Gesicht des Gegenübers in Ruhe befindet und somit nicht von affektiven oder emotionalen und somit stets verzerrenden Regungen entstellt ist. Nur so könne der Blick des Physiognomen die opake Oberfläche des Gesichts durchdringen und derart die psychische Verfasstheit des Subjekts als Grund und Ursprung der jeweiligen Erscheinungsweise erkennen.[708] Eine dem grundsätzlichen Aufbau nach nicht weniger physiognomische Auffassung der Betrachtung von Statuen findet sich bei Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), wenngleich auch nun ausgedehnt auf den gesamten Körper sowie auf dessen Haltung und Gestik. Winckelmanns berühmte Einlassungen zum *Laokoon* umschreiben in einer Metaphorik erhabener Naturbetrachtung ein hermeneutisches Modell, bei dem die materielle Außenfläche auf eine unsichtbare Innenwelt hin, mithin auf eine Welt der Subjektivität und des immateriellen Sinns durchdrungen werden muss. Ein nicht zu verkennender Unterschied zu Lavater liegt freilich in der von Winckelmann von Anbeginn einbezogenen Möglichkeit zur strategischen Verstellung, zur *dissimulatio*, hinter der sich zugleich das Ethos des Klassizismus verbarg: »So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeiget der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.«[709] Bei aller strukturellen Vergleichbarkeit zeigt sich darüber hinaus noch eine weitere Differenz zwischen Lavater und Winckelmann: Anders als der Schweizer Pfarrer und Philosoph war sich der Altertumsforschers stets darüber im Klaren, dass *sein* ästhetisches Ziel, nämlich das säkularisierte Erlebnis einer ästhetischen Epiphanie vor dem Kunstwerk, erst durch ihn selbst, mithin durch eine schreibende Rekreation des Wahrnehmungseindrucks, hervorgebracht werden musste.[710]

(Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1992, 237–278, hier 239ff.

707 Vgl. Bohde, Physiognomische Denkfiguren (wie Anm. 411), 81–121.

708 Vgl. Koschorke, Körperströme (wie Anm. 89), 50f.

709 Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, hg. von Ludwig Uhling, Stuttgart 2007, 20.

710 In Winckelmanns Betonung der Kluft zwischen Betrachter und historischem Bildwerk sieht Mülder-Bach ein Moment der Modernisierung: »Der Appell, den der Betrachter in der Gestalt des Apoll ebenso entdeckt wie in dem verstümmelten Torso, liegt nicht in einem bildnerischen Ausdrucksmoment. Er wächst den Statuen vielmehr aus der Distanz zu, in die sie für das historische Bewußtsein der

Wenn hier wiederholt von einem ›hermeneutischen‹ Betrachterblick die Rede ist, und wenn in der Folge analysiert werden soll, wie Rodins Werke für Krauss zum Paradigma einer modernen Bildhauerkunst geworden sind, die sich jeglicher hermeneutischer Durchdringung zu verweigern verstehen, so scheint es sinnvoll, diesen Begriff wenigstens in einer groben Skizze in der hier verwendeten Weise zu klären. Für unsere Zwecke würde es aber zu weit führen, in die weit verzweigte Geschichte der Hermeneutik detailliert einzuführen.[711] Daher soll lediglich an ein jüngeres Werk der Philosophiegeschichte erinnert werden, das in der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule sowie im Poststrukturalismus explizite Einsprüche provoziert hat und das, wenngleich dies auch nicht explizit von Krauss erwähnt wird, doch so etwas wie ein Grundmodell des Interpretationsaktes im Sinne eines Strebens nach universalem Verstehen aufbot – ein Modell, gegen das sich die Deutung der Kunsthistorikerin vehement wenden sollte. Der Philosoph Hans-Georg Gadamer (1900–2002) wollte die Hermeneutik in seinem epochalen Werk *Wahrheit und Methode* (1960) in Absetzung von Friedrich Schleiermachers (1768–1834) romantisch-philologischer Lehre sowie von Wilhelm Diltheys (1833–1911) historisch-geisteswissenschaftlicher Variante dieser Denktradition gerade nicht mehr als eine bloße Methode unter anderen kennzeichnen, sondern vielmehr als eine umfassende Theorie der menschlichen Fähigkeiten – aber auch Beschränkungen – des Verstehens.[712] Der Begriff der »Hermeneutik« dürfte sich etymologisch vom griechischen Götterboten Hermes ableiten. Schon in der antiken Philosophie von Platon bis Aristoteles finden hermeneutische Verfahren ihre Anwendung, ebenso in der Bibelexegese.[713] Das enge Feld der Lektüre und Interpretation von Textzeugnissen sollte in Gadamers Modell aber um ein Vielfaches überstiegen werden, schon weil der Anwendungsbereich auch auf Gemälde, auf Bauwerke, auf Skulpturen und letztlich auf die Geschichte selbst ausgedehnt wurde. In der Auseinandersetzung mit Erzeugnissen der Vergangenheit sollte jede neue Erkenntnis zur Anreicherung des Gesamtverstehens beitragen, insofern in einem »hermeneutischen Zirkel« stets vom Einzelnen aufs Ganze und vom Ganzen aufs Einzelne geschlossen wird.[714] Das Ziel der hermeneutischen Praxis ist es laut Gadamer, durch ein kontinuierliches Aufrufen, Überprüfen, Annehmen, gegebenenfalls auch durch ein Revidieren seiner eigenen Vorurteile (die der Philosoph nicht mit einer bornierten Voreingenommenheit verwechselt wissen wollte) jenen anfänglichen Zustand der Fremdheit zu überwinden, wie er in der Begegnung mit einer längst vergangenen Geschichte entstehen muss. Im hermeneutischen Bemühen sollte dadurch die Erfahrung der Undurchdringlichkeit oder – um wiederum mit Krauss zu sprechen – der »Opazität« von Artefakten, die nicht nur historisch, sondern auch

Moderne entrückt sind. Winckelmanns pygmalionische Ekphrasis geht daher den Weg der hermeneutischen Vergegenwärtigung.« Vgl. Mülder-Bach, Pygmalion (wie Anm. 88), 23.

711 Vgl. hierzu den ausgezeichneten Artikel der Standford Encyclopedia of Philosophy: Bjørn Ramberg/Kristin Gjesdal, »Hermeneutics« in: The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2014 Edition), hg. von Edward N. Zalta, URL: http://plato.stanford.edu/archives/win2014/entries/hermeneutics (Zugriff vom 01.01.2007).

712 Vgl. zur Kritik an Schleiermacher und Dilthey: Hans Georg Gadamer, Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1986, 188ff., 222ff.

713 Vgl. das Kapitel »The Beginnings of Hermeneutics« in: Ramberg/Gjesdal, Hermeneutics (wie Anm. 711).

714 Vgl. Gadamer, Wahrheit (wie Anm. 712), 270ff. Vgl. Jochen Hörisch, Die Wut des Verstehens. Zur Kritik der Hermeneutik, Frankfurt a.M. 1988, 78ff.

kulturell vom eigenen Verständnishorizont schon in weite Ferne gerückten scheinen, hinter sich gelassen werden.[715] In Gadamers Sicht kann man in einen Dialog mit der Geschichte dann erst treten, wenn man durch aufrichtiges Bemühen um ein tieferes Verständnis schrittweise in einen »Überlieferungszusammenhang« einrückt. Dabei sollte die Hermeneutik aber nicht dazu führen, dass die anfängliche Erfahrung der Distanz aus den Augen verloren wird, war es doch gerade diese Spannung zwischen Gewesenem und Jetzigem, die Gadamer in der Nachfolge der Seinsontologie Martin Heideggers (1889–1976) als eine zutiefst erkenntnisstiftende Erfahrung der geschichtlichen Situiertheit des Menschen im Blick hatte.[716] Aber doch galt es für ihn als das eigentliche Ziel der Sinnsuche, eine epochenüberspannende Beziehung im Sinne einer »Horizontverschmelzung«[717] von Gegenwart und Vergangenheit zu erreichen, wobei diese zugleich auch eine versöhnende, traditionsstiftende Wirkung ausüben sollte:

> So erfüllt sich der Sinn der Zugehörigkeit, d.h. das Moment der Tradition im historisch-hermeneutischen Verhalten, durch die Gemeinsamkeit grundlegender und tragender Vorurteile. Die Hermeneutik muß davon ausgehen, daß wer verstehen will, mit der Sache, die mit der Überlieferung zur Sprache kommt, verbunden ist und an die Tradition Anschluß hat oder Anschluß gewinnt, aus der die Überlieferung spricht. Auf der anderen Seite weiß das hermeneutische Bewußtsein, daß es mit dieser Sache nicht in der Weise einer fraglos selbstverständlichen Einigkeit verbunden sein kann, wie es für das ungebrochene Fortleben einer Tradition gilt. Es besteht wirklich eine Polarität von Vertrautheit und Fremdheit, auf die sich die Aufgabe der Hermeneutik gründet. […] *In diesem Zwischen ist der wahre Ort der Hermeneutik.*[718]

Auch wenn sich die Hermeneutik nach Gadamer stets dafür ausgesprochen hat, dass dem Verstehen eine geschichtliche Dimension unhintergehbar eingeschrieben ist, so hielt der Philosoph doch auch an der Überzeugung fest, dass sich die Erkenntnis von Sinn stets auch einem überzeitlich gedachten Wahrheitsstreben zu verpflichten habe – ein geistiges Erbe, das Gadamer wiederum von seinem Lehrer Heidegger übernommen hatte. Diese höchst wirkmächtige Version einer Hermeneutik hat aus zwei Richtungen fundamentale kritische Einwände provoziert, einmal aus einer ideologiekritischen Sicht von den Vertretern der zweiten Generation der Frankfurter Schule – neben Karl-Otto Apel (geb. 1922) insbesondere von Jürgen Habermas – und sodann von Theoretikern der Postmoderne, am prominentesten wohl durch Jacques Derrida und dessen dekonstruktiven Subjektbegriff. Habermas stieß sich vor allem an Gadamers vermeintlich unreflektiertem Vertrauen in die eigene Tradition, die ihm als konstitutiv für eine geschichtliche Selbsterkenntnis schien. Kritische Einwände gegenüber der Vergangenheit oder Distanzierungen von der Autorität der Tradition, wie sie Habermas für eine Analyse der Gesellschaft und somit für sein eigenes, aufklärerisch-emanzipatorisches Projekt immer gefordert und angewandt hatte, schienen in Gadamers emphatischen Begriff von der Geschichte nicht vorgesehen zu sein, ja mehr noch: Seine Hermeneutik könnte, wenn man Habermas Kritik weiterdenkt,

715 Vgl. Gadamer, Wahrheit (wie Anm. 712), 296ff.
716 Vgl. Ders., Wahrheit (wie Anm. 712), 270ff.
717 Ders., Wahrheit (wie Anm. 712), 311.
718 Ders., Wahrheit (wie Anm. 712), 300.

sogar in eine allzu bereitwillige Unterwerfung unter die Macht einer als »klassisch« apostrophierten Vergangenheit und aus der daraus geborenen Identitätsgemeinschaft resultieren.[719] Im Umkehrschluss müsste jeder, der sie nicht als einen konstitutiven Bestandteil seines eigenen Selbstkonzepts annehmen mochte, systematisch ausgeschlossen werden. Dass Gadamers Verständnis eines gemeinschaftsstiftenden »Überlieferungszusammenhangs« angesichts einer zunehmend pluralistischen, globalisierten und von Migrationsströmen geprägten Wirklichkeit anachronistisch anmutet, sei hier nur am Rande erwähnt.

Derrida, der sich im Jahr 1981 mit Gadamer zu einem denkwürdigen philosophischen Austausch in Paris getroffen hat, musste sich schon an dessen Auffassung vom dialogischen Kommunikationsszenario stoßen, ganz gleich, ob dies nun im metaphorischen Sinne eines über Quellen verlaufenden »Gesprächs« mit der Vergangenheit verstanden wird, oder aber im konkreten Zusammenhang eines unmittelbaren Zwiegesprächs. Wir haben schon im Zuge der Lektüre von Derridas Aufsatz *Signatur Ereignis Kontext* gesehen, dass der französische Philosoph eine ideale Kommunikationssituation, bei der zwei Subjekte ihre jeweiligen Gedanken und Intentionen einander ebenso mühe- wie reibungslos mitzuteilen vermögen, für eine metaphysische Chimäre hielt, die dasjenige, was sie erst ermöglicht, systematisch auszuklammern versucht. Um eine solche Konstruktion aufrechtzuerhalten, musste man die Möglichkeit zum wechselseitigen Missverstehen ebenso übergehen wie auch das Bewusstsein, dass im Akt des umfassenden Verstehen-Wollens des Anderen immer auch eine latente Form von Vereinnahmung, wenn nicht gar von gewaltsamer Aneignung mitschwingt. Und schließlich musste auch die Erfahrung einer radikalen Kluft zur Vergangenheit ausgeblendet werden, die sich auch durch umfassende hermeneutische Bemühungen nicht zu einer vollen und lebendigen Präsenz restituieren lässt. Dies hatte auch Konsequenzen für Derridas Kritik an der Hermeneutik selbst, in der er das eigentliche »System der Interpretation« erkannte, »welches auch in gewisser Weise *das* System der Interpretation oder jedenfalls der gesamten Interpretation der Hermeneutik ist«. In diesem »hermeneutischen System« sei der Schrift, so Derridas Einwand, immer nur der Status einer nachträglichen Repräsentation von schon verfertigten Gedanken oder Ideen zugesprochen worden. Im selben Zug wurde deren konstitutive Eigendynamik im Prozess der Bedeutungsgenerierung, ja vielleicht sogar ihre genealogische Vorgängigkeit vor der lebendigen Stimme, verdrängt:

> Dieses wesentliche Abgleiten, das sich der Schrift als iterativer Struktur verdankt, die von jeder absoluten Verantwortung, vom *Bewußtsein* als Autorität letzter Instanz abgeschnitten ist, verwaist und seit ihrer Geburt vom Beistand des Vaters getrennt ist, genau das wurde von Platon im *Phaidros* verurteilt. Wenn, wie ich glaube, Platons Geste die philosophische Bewegung schlechthin ist, so kann man daran ermessen, was hier auf dem Spiel steht.[720]

719 Vgl. Ders., Wahrheit (wie Anm. 712), 281ff. Vgl. Jürgen Habermas, Der Universalitätsanspruch der Hermeneutik, in: Rüdiger Bubner/Konrad Cramer/Reiner Wiehl (Hg.), Hermeneutik und Dialektik. Aufsätze, Festschrift für Hans-Georg Gadamer, 2 Bde., Tübingen 1970, Bd. 1, 73–104.

720 Derrida, Différance (wie Anm. 266), 82.

Kommen wir von diesem Exkurs in die philosophische Debatte um die Hermeneutik zurück zu Rosalind Krauss' Rodin-Deutung. Gadamers hermeneutische Einstimmung in einen als lebendig-präsent empfundenen Traditionszusammenhang im Zeichen einer epochenüberspannenden »Horizontverschmelzung« und Derridas radikale Negierung der Möglichkeit einer solchen Erfahrung lassen sich noch auf einen klaren Gegensatz bringen. Dagegen barg, wie wir in einem früheren Kapitel rekonstruiert haben, Rodins *Ehernes Zeitalter* bereits für die Kunstkritiker des 19. Jahrhunderts die Erfahrung einer aporetischen Betrachtersituation, in der ein Streben nach hermeneutischem Verstehen ebenso hervorgerufen wurde wie das Eingeständnis einer unüberwindbaren Nicht-Verstehbarkeit, bei der also eine einfühlende Rezeptionshaltung mit einem Gefühl des Getäuscht-Seins unlösbar verflochten waren. Die *Drei Schatten* dagegen können in Krauss' Sicht als Rodins kritischer Kommentar auf einen allzu reibungslosen Verlauf jenes hermeneutischen Blickbegehrens verstanden werden, das fast zwangsläufig in eine Bewusstwerdung der Illusionsfunktion des Kunstwerks umschlagen muss. Wenn Krauss nun bei dem Begehren des Betrachters nach einer Verlebendigung der Skulpturen im Akt der Rezeption ansetzt, so greift sie implizit auch den poststrukturalistischen Problemkomplex zur Subjektivität auf. Denn so, wie sich Derrida gegen die metaphysische Konstruktion einer absoluten Selbstpräsenz aufgelehnt hat, so richtet sich Krauss gegen die Annahme, dass das Betrachter-Ich sein Gegenüber, also die skulpturale Körperdarstellung, hermeneutisch begreifen und so auch für sich vereinnahmen könne. In einem kunsthistorischen Parcours, der mit Antonio Pollaiuollos (1433–1498) *Herkules und Antäus* (Abb. 26) aus dem Jahr 1475 beginnt und mit Rodin an sein Ziel gelangt, führt sie vor, wie das hermeneutische Verfahren der Lektüre von Körperdarstellungen lange Zeit als ein dominantes Modell der Betrachtung aufrechterhalten und schließlich von Rodins Werken durchkreuzt wurde.[721] Durch einen Vergleich von Rodins Figurengruppe *Je suis belle* (Abb. 27) mit Antonio Canovas (1757–1822) *Herkules und Lichas* (1795–1815, Abb. 28), die beide ungeachtet der unterschiedlichen ikonografischen Hintergründe das Motiv eines Körpers zeigen, der einen anderen Körper hält oder trägt, macht Krauss auf das Bedürfnis des Betrachters aufmerksam, im einfühlenden Nachvollzug der gezeigten Bewegungsabläufe auch die Kraftanstrengungen der Figuren nachzuempfinden.

Während man an Canovas Darstellung die Muskelanstrengungen und den anatomischen Aufbau der Figuren noch unschwer nachvollziehen könne, habe Rodin gerade eine solche Forderung nach anatomischer Plausibilität und damit auch nach einer gelingenden ›Lektüre‹ des Bildwerks durch ein Moment der ästhetischen Störung unterlaufen:

> This opacity that Rodin imposes on the relief ground of the Gates, and on the unfolding of narrative relationships upon it, is the same opacity that he here builds into the bodies of the figures: an opacity between the gestures through which they surface into the world and the internal anatomical system by which those gestures would be »explained«.[722]

721 Vgl. Krauss, Passages (wie Anm. 23), 24.
722 Dies., Passages (wie Anm. 23), 25f.



Abbildung 26: Antonio Pollaiuolo, *Herkules und Antäus*, um 1470, Bronze, Florenz, Museo Nazionale del Bargello [Aus: Joachim Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien, Bd. 1: Donatello und seine Zeit, München 1990, Taf. 259].



Abbildung 27: Auguste Rodin, *Je suis belle*, 1882, Gips, Paris, Musée Rodin [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Christian Baraja].



Abbildung 28: Antonio Canova, *Herkules und Lichas*, 1795–1815, Marmor, Rom, Galleria nazionale d’arte moderna [Aus: Fred Licht, Antonio Canova, München 1983, 33].

So wie Rodin mit dem *Höllentor* die ›Transparenz‹ einer nachvollziehbaren Bilderzählung geopfert habe, so habe er mit einigen seiner Werke eine Kluft zwischen der sichtbaren Körperoberfläche und der imaginierten Innerlichkeit des skulptural-plastischen Leibes inszeniert. Spätestens hier trennen sich die methodischen Wege von Krauss und Steinberg. Der Kunsthistoriker hat zur Absicherung seiner eigenen Beobachtungen an Rodins Werken noch auf ein Modell der leiblichen Ein- und Nachfühlung in die skulpturale Darstellung des Körpers zurückgegriffen und es somit verpasst, die methodische Konsequenz aus seiner eigenen Erkenntnis zu ziehen, dass die Kunst des Bildhauers eben eine solche Auffassung vom Körper als unhintergehbarem Garanten der Sinnerzeugung schon hinter sich gelassen hatte.[723] Darauf kann Krauss schon verzichten, auch deshalb, weil sie, wie die nachfolgenden Seiten aufzeigen möchten, emphatisch die Eigenbedeutsamkeit der Rodinschen Oberflächentexturen ins Licht rückte.

7.3.3 »A manifest intelligibility of surfaces«

Bei Rodins Werken, so Krauss, komme es also im Prozess der Betrachtung zu einer Störung des anscheinend unproblematischen Transfers vom Außen zum Innen, von der sichtbaren Hautschicht zur unsichtbaren Innenwelt, von der materiellen Oberfläche zur imaginierten (Sinn-)Tiefe: Das Bildwerk scheint dem Betrachter zu verweigern, sich auf seine tiefere Bedeutungsebene hin transparent zu machen; es bleibt in dessen Blick opak, weist sein Begehren nach durchdringender Analyse schon an seiner Oberfläche ab. Krauss sieht in einer solchen, von Rodins Skulpturen und Plastiken immer wieder provozierten Wahrnehmungserfahrung nicht nur ein bewusst eingesetztes, ästhetisches Störmoment, sondern eine spezifische »condition«, die auf einem »belief in a manifest intelligibility of *surfaces*«[724] beruhe. Die bewegten, oftmals in sich zerfurchten, amorphen, anscheinend mit eigenem Leben ausgestatteten Oberflächentexturen der Werke Rodins, die der Künstler gerne mit dem Begriff des »modelé« umschrieb, erlauben es in Krauss' Sichtweise gerade nicht mehr, auf eine vermeintliche Sinntiefe der Werke zu schließen. Noch weniger können sie in physiognomischer Weise wie die sichtbaren Zeichen einer dahinterliegenden Innerlichkeit gedeutet werden. Und doch müsse eine solche Erkenntnis nicht als ein Mangel oder gar als Entzug einer vormaligen Bedeutungstiefe des Kunstwerks erfahren werden – im Gegenteil: »It would mean accepting effects themselves as self-explanatory – as significant even in the absence of what one might think of as the logical background from which they emerge.«[725]

Freilich ist es der Kunsthistorikerin weder um den einfühlenden Nachvollzug eines imaginierten Knochengerüsts der Figuren noch – im Falle der Bronzeplastiken – um eine Analyse von deren tatsächlicher Armierung, also des technischen inneren Aufbaus aus Stützen und Verstrebungen, zu tun. Die wiederholte Rede vom »anatomical system« und der »internal armature«[726] der Figuren scheint eher in einem metonymischen Sinne für diejenigen Bedeutungssphären einzustehen, die sich gleichsam ›hinter‹ der sichtbaren

723 Vgl. Steinberg, Rodin (wie Anm. 24), 349.
724 Krauss, Passages (wie Anm. 23), 26.
725 Dies., Passages (wie Anm. 23), 26. Vgl. zudem: Regn, Postmoderne (wie Anm. 633), 53ff.
726 Krauss, Passages (wie Anm. 23), 26.

Oberfläche unseres Gegenübers (sei dies ein Mensch oder eine Skulptur) abspielen oder abzuspielen scheinen. Man gelangt hier an eine Schlüsselstelle nicht nur von Krauss' Rodin-Analyse, sondern auch der postmodernen Theorien zur Bedeutungsgenerierung und Subjektkonstitution. So wie die poststrukturalistischen Denker eine Kritik am hermeneutischen Lektüreverfahren und den damit einhergehenden Vorstellungen von der Subjektivität übten, so nämlich kritisiert Krauss manch unhinterfragte Annahmen über die Rezeption und die Analyse von moderner Skulptur und Plastik.

Krauss' Argumentation knüpft also an ein heute schon klassisch gewordenes Denkschema des Poststrukturalismus an, das von ihr auf die Kunst der Moderne zurückprojiziert wird. Wenn der sichtbaren Oberfläche der Skulptur und Plastik eine genuin eigene Kraft der Bedeutungserzeugung zuerkannt wird, so wird deutlich, wie eng die Problematik der (Un-) Lesbarkeit der Rodinschen Körperdarstellungen mit der Frage nach dem Zeichen und seiner Aufspaltung in einen Signifikant und ein Signifikat verknüpft ist. Seit den Überlegungen Derridas in der *Grammatologie* (1968) wurde der Signifikant, also der Bedeutungsträger bzw. der Zeichenkörper (zum Beispiel ein gesprochenes oder geschriebenes Wort), aus seinem traditionellen Verhältnis der Dienstbarkeit gegenüber dem Signifikat, also dem eigentlichen Sinn oder der Bedeutung (als Vermittlungsinstanz zwischen dem Referenten in der wirklichen Welt und dem Bedeutungsträger) herausgelöst. Der Signifikant sollte nicht mehr als die bloß nachträgliche, bloß materielle Repräsentation einer ihm vorgängigen Bedeutungseinheit verstanden werden, der in der Geschichte der Philosophie von Platon (428/427–348/347 v. Chr.) über Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) und Husserl bis zu Claude Lévi-Strauss (1908–2009) eine metaphysische oder transzendentale Dimension zugesprochen wurde.[727]

Entscheidend war dabei für Derrida die Beobachtung, dass man sich den im Signifikat aufgefangenen Sinn oder die Bedeutung meist als eng verknüpft mit der menschlichen Stimme vorstellte, so als sei das Sprechen dessen im Wortsinn ›unmittelbare‹, eben nicht mediatisierte Emanation. Hier meinte der französische Philosoph eine allzu direkte Verflechtung, wenn nicht gar eine geheime Komplizenschaft von einer logozentrischen Einstellung – also einem Glauben an die Kraft der Vernunft mit dem Phonozentrismus bzw. einer Präferenz der *phoné,* des Sprechens, gegenüber dem Graphem, der Schrift – zu erkennen.[728] Insbesondere dem Zwei-Seiten-Modell des Zeichens, wie es am prominentesten der Genfer Strukturalist Ferdinand de Saussure (1857–1913) vertreten hat und in dem der Signifikant und das Signifikat eine Einheit bilden sollten, unterstellte Derrida ein Verhaftetsein in einem logozentrischen Weltbild.[729] Deshalb war es Derrida in seinem programmatischen Kapitel *Das Ende des Buches und der Anfang der Schrift* ein wichtiges Anliegen, dass der Signifikant zu einer Instanz erhoben wird, dem gerade aufgrund seiner Materialität eine Vorrangstellung im Prozess der Bedeutungsgenerierung zukommen sollte. Das gesprochene Wort interessierte Derrida nicht vordringlich, eben weil er darin ein Fortleben metaphysischer Überzeugungen vermutete. Für ihn wurde dagegen das geschriebene Wort, oder genauer, die (generalisierte) Schrift zum Modellbild einer immer schon verräumlichenden und tempora-

727 Vgl. Jacques Derrida, Grammatologie, aus dem Französischen von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt a.M. 1974.

728 Vgl. Ders., Grammatologie (wie Anm. 727), 24.

729 Vgl. Ders., Grammatologie (wie Anm. 727), 53ff.

lisierenden Bedeutungsgenerierung, die aufgrund einer Verkettung der Signifikanten ein Verweissystem *ad infinitum* konstituiert und somit auf keine Verankerung in einem transzendentalen oder metaphysischen Sinnzentrum mehr zurückgreifen kann. Sinn und Bedeutung, also jene Dimensionen, für die traditionellerweise das Signifikat einsteht, galten nun nicht mehr als unumstößliche Entitäten, die, um zum Vorschein zu gelangen, lediglich durch Zeichenkörper eingekleidet werden müssten, sondern man verstand sie nun umgekehrt als nachträgliche Effekte, die erst aus der unendlichen Verweisstruktur der Signifikanten, also aus dem kontinuierlichen Spiel der Bedeutungsproduktion, entstehen konnten.[730]

Diese im Poststrukturalismus gefestigte Umwertung des Zeichenbezugs von einer Vorherrschaft des Signifikats als dem Ursprungs- und Verankerungsort des ideellen, transzendenten oder transzendentalen Sinns hin zu einer emphatischen Anerkennung der Eigenmächtigkeit des Signifikanten, der nun nicht mehr ein bloßer Stellvertreter des Signifikats war, hatte freilich kaum zu überschätzende Konsequenzen für die Frage, was überhaupt in einer Lektüre von Texten, aber auch von visuellen Artefakten, vonstattengeht. Während der Sinn eines Textes oder eines Kunstwerks in der klassischen hermeneutischen Denkweise, vereinfacht gesprochen, als jene Bedeutungsdimension galt, die durch den Schleier des Textes verborgen wurde und die man wieder transparent zu machen hat, so plädierten die Poststrukturalisten dafür, die Bedeutung des Textes oder des Kunstwerks an der opaken Oberfläche des Schriftbildes oder des Bildwerks selbst zu suchen.[731]

Werke wie das *Höllentor* oder *Je suis belle* lenken die Aufmerksamkeit des Betrachters in Krauss' Sichtweise aufgrund ihrer »Opazität« auch auf die Schwierigkeit, wenn nicht gar die Unmöglichkeit, sich als Subjekt seiner eigenen Befindlichkeiten, Wünsche und Intentionen ganz gewahr zu werden. Wenn es schon nicht mehr möglich sein soll, im Fall von skulpturalen Körperbildern von der Oberfläche auf die vermeintliche ›Innenwelt‹ zu schließen, was würde dem Kunstrezipienten dann noch die Berechtigung geben, an dem Glauben festzuhalten, dass er sich selbst hermeneutisch durchdringen kann? Krauss beschreibt die postmoderne Erkenntnis einer unumgänglichen Opazität des Selbst als eine intellektuelle Herausforderung an die alltägliche Auffassung vom Ich und seiner Subjektivität:

> The significance of what I have called this »condition« can be gauged by the force of its challenge to the normal picture one has of the self and the way that self relates to other selves. For we normally think of the self as a subjectivity with special access to its own conscious states, an access simply denied to others outside. Because each individual registers sensory impressions upon his or her own mechanism of touch and sight, what I see or hear or feel is available to me with a special kind of immediacy that is unavailable to anyone else. Similarly, my thoughts seem to be transparent to my mind or my consciousness in a way that is direct and present only to me. It would seem that what I think can be merely inferred by another person, can only reach him indirectly if I choose to report my thought. This picture of the self as enjoying a privileged and direct relationship to the content of its own consciousness is a picture of the self as basically private and discrete. It is a

730 Vgl. Ders., Grammatologie (wie Anm. 727), 17ff.
731 Vgl. Zima, Theorie des Subjekts (wie Anm. 305), 207f., 264f.

> picture which conjures up a whole set of *meanings* derived from a range of private experiences to which each of us has subjective access, meanings that exist prior to our communication with each other in the present.[732]

Die hier skizzierte Auffassung von der Subjektivität als einer im Grunde solipsistischen Existenzform sowie von der Kommunikation als einem Austausch, bei dem sich zwei autonome Subjekte lediglich über ihre bereits intellektuell durchdrungenen Erfahrungen austauschen, werden von Krauss als abendländische Phantasmen verabschiedet. Zuvor schon hatte Derrida hervorgehoben, dass es unmöglich sei, zu einer absoluten Selbstpräsenz zu gelangen, auch wenn die logozentrische und nach Ansicht des Philosophen metaphysisch geprägte Philosophie bis hin zu ihren jüngeren Methoden wie der Phänomenologie daran festhalten wollte. In der kleinen Schrift *Die Stimme und das Phänomen* (1967), die sich kritisch mit Husserls Zeichenbegriff auseinandersetzte, wie auch in der weitaus bekannteren *Grammatologie* war Derrida darum bestrebt, den philosophischen Glauben an die Möglichkeit einer subjektiven Erfahrung absoluter (Selbst-)Präsenz als Phantom eines noch nicht überwundenen Logozentrismus zu enttarnen. Husserls Überzeugung, dass das Subjekt, wenn es seiner eigenen Stimme gewahr wird, auch ganz bei sich selbst sei, dekuvrierte Derrida als Chimäre einer Metaphysik der Subjektivität, die kein Außerhalb ihrer selbst anzuerkennen bereit ist.[733]

Demgegenüber trat der Philosoph entschieden für die Vorstellung ein, dass das Subjekt auch in der Selbstgewahrung seiner eigenen, lebendigen Stimme immer schon von seinem Anderen, also dem geschriebenen Text, durchdrungenen sei. Es ist aber, wie oft bemerkt worden ist, nicht mit der Behauptung getan, dass Derrida die Auffassung verbreiten habe wollen, dass die Welt um uns herum ausschließlich als Text erfahrbar sei. Eher ging es ihm darum, die seiner Meinung nach konstituierenden Eigenschaften der Schrift, also die Nachträglichkeit, den Mangel, die Absenz und die Temporalität, als mindestens gleichursprüngliche Faktoren für die Genese von Selbst- und Weltverhältnissen des Subjekts zu rehabilitieren. In der *Grammatologie* wurden diese Thesen dann im Sinne einer umfassenden Kritik am Logozentrismus und an der abendländischen Metaphysik weiter zugespitzt:

> Das vom Laut im allgemeinen Gesagte gilt a fortiori für die stimmliche Verlautbarung, die Phonie, durch die das Subjekt vermöge des unauflöslichen Systems des Sich-im-Sprechen-Vernehmens sich selbst affiziert und sich im Element der Idealität auf sich selbst bezieht. Man ahnt bereits, daß der Phonozentrismus mit der historischen Sinn-Bestimmung des Seins überhaupt als *Präsenz* verschmilzt, im Verein mit all den Unterbestimmungen, die von dieser allgemeinen Form abhängen und darin ihr System und ihren historischen Zusammenhang organisieren [Präsenz des betrachteten Dinges als *eidos*, Präsenz als Substanz/Essenz/Existenz *[ousia]*, Präsenz als Punkt *[stigme]* des Jetzt und des Augenblicks *[nun]*, Selbstpräsenz des cogito, Bewußtsein, Subjektivität, gemeinsame Präsenz von und mit dem anderen, Intersubjektivität als intentionales Phänomen des Ego usw.] Der Logozentrismus ginge also mit der Bestimmung des Seins des Seienden als Präsenz einher.[734]

732 Krauss, Passages (wie Anm. 23), 26f.
733 Vgl. Derrida, Stimme (wie Anm. 469), 26.
734 Ders., Grammatologie (wie Anm. 727), 25f.

In vergleichbarer Weise plädiert auch Krauss für eine schon poststrukturalistisch gefärbte Variante von Subjektivität. Diese erscheint ihr gerade auch für ein tieferes Verständnis von Rodins Werken und für die durch diese eingeforderte Rezeption als ein vielversprechender Deutungsschlüssel. Nicht schon in der reinen Selbstbezüglichkeit des Subjekts, sondern erst in der Praxis eines kommunikativen Umgangs miteinander werden, so Krauss, eine Form von Subjektivität und ein persönlicher Erfahrungsschatz geboren. Das Gelingen einer Kommunikation, der zwischenmenschliche Austausch von Erfahrungen, die Entstehung von Bedeutung und das Verständnis von modernen Skulpturen und Plastiken müssen also gar nicht erst auf die Chimäre einer subjektiven Innenwelt zurückgreifen. Ebenso wenig brauche es ein Subjekt, das sich selbst gegenüber transparent erscheint: »[M]eaning«, so Krauss, müsste sodann nicht mehr »on this kind of prior experience« zurückgreifen und also auf einem privaten Schatz von Erfahrungen und Bedeutungen gründen, sondern »instead of preceding experience, occurs *within* experience«.[735] Bedeutungen werden also mit der Erfahrungsdimension als gleichursprünglich angesehen; sie gehen ihr in zeitlicher Hinsicht nicht voraus, sondern vollziehen sich in performativen Akten, wie sie etwa auch die Betrachtung und Interpretation von skulpturalen Bildwerken darstellen. So wäre das ›Ich‹, wie es zum Beispiel durch das Betrachtersubjekt verkörpert wird, auch nicht mehr eine anfängliche und in sich abgeschlossene Entität, die erst in einem zweiten Schritt an einem Diskursgeschehen teilnimmt, sondern es wäre ein nachträglicher Effekt, der durch die Einbindung in eine Kommunikationsgemeinschaft mit anderen Subjekten erst entsteht:

> […] with regard to someone else's sensations, we might ask whether there is not a certain sufficiency in the expression of them that he makes, one that does not require our consultation of our own private lexicon of meanings in order to complete them, to comprehend them – whether, in fact, his expression does not enlarge our own lexicon, adding to it a new term, […].[736]

Krauss entwickelt so mit der ihr eigenen Gabe zur prägnanten Formulierung eine Auffassung vom Subjekt, das sich der Entstehung des Selbst im Kreuzungsfeld des eigenen Bewusstseins und der (vielleicht nur imaginierten) Blicke der anderen bewusst ist: »[M]y self must be formed at the juncture between that self of which I am conscious and that external object which surfaces in all the acts, gestures, and movements of my body.«[737] Rodin nun kommt dabei in historischer Hinsicht das Verdienst zu, die Aufmerksamkeit des Kunstpublikums überhaupt erst auf die Tatsache hin gelenkt zu haben, dass eine solche Neuformulierung des ›Ich‹ gerade erst im Entstehen war. Man sieht also, dass Krauss' eigene Erzählung der mit Rodin einsetzenden Moderne nicht so sehr auf künstlerischen oder kunsthistorischen Kategorien aufbaut, sondern dass sie von Anbeginn epistemologische und philosophische Züge trägt. Mit dem Bild eines ›Ich‹, dem stets bewusst ist, dass das ›Selbst‹ ein Produkt aus Erfahrungen mit anderen Subjekten ist, gelingt Krauss ganz nebenbei auch eine Volte gegen Clement Greenbergs

735 Krauss, Passages (wie Anm. 23), 27.
736 Dies., Passages (wie Anm. 23), 28.
737 Dies., Passages (wie Anm. 23), 28.

Idealtypus des modernen Künstlers, der sich im Prozess der Selbstreflexion ganz auf seine eigenen Instrumente der Sinnerzeugung besinnen und der dadurch zu einer immer weiter fortschreitenden Reinigung seiner Kunstmittel gelangen sollte. Die mit Rodin einsetzende Abwendung von einem transzendentalen und solipsistischen Subjektbegriff bestimmt sodann die weitere historische Entfaltung von Krauss' Geschichte der modernen Bildhauerkunst. Während Futuristen wie Umberto Boccioni (1882–1916) oder Konstruktivisten wie Naom Gabo (1890–1977) tendenziell ein Verharren in einem eher traditionellen Subjektbegriff angelastet wird[738], erkennt Krauss in den Werken von Constantin Brâncuşi (1856–1957) oder Marcel Duchamp (1887–1968), aber auch in denjenigen von Jasper Johns (geb. 1930) sowie von zahlreichen Künstler des Minimalismus eindrucksvolle Beispiele für eine Fortsetzung der von Rodin begründeten Tradition: »Johns and the minimal artists insisted on making work that would refute the uniqueness, privacy, and inaccessibility of experience.«[739]

Zwischen diesen Extrempolen der künstlerischen Inszenierung von Subjektentwürfen siedelt sich sodann die gesamte historische Narration der Kunsthistorikerin an. So bleibt dieses Schema auch nicht ohne Konsequenzen für die geschichtstheoretische Ausrichtung ihrer Studie. In der Aufteilung der modernen Bildhauerei zwischen konservativen und progressiven Positionen wird die philosophische Reflexionsebene immer wieder von künstlerischen Qualitätsurteilen durchsetzt. Das steht im Einklang mit dem ursprünglichen Ziel der Studie, das die Kunsthistorikerin im Eingangskapitel als »critical and theoretical as well as historical«[740] umschrieben hatte. Man kann dies als eine doppelte Perspektivierung ihrer Analyse verstehen oder aber darin einen strukturellen Konflikt zwischen der Normativität eines spezifischen Zweiges der Kunst der Moderne und der von Krauss nicht weniger betonten Historizität am Werk sehen. Krauss erzählt ihre Geschichte der modernen Bildhauerei in chronologisch aufeinanderfolgenden Kapiteln, in denen sich auch die Abfolge kunsthistorischer Stilentwicklungen wie Konstruktivismus, Futurismus, Surrealismus und Minimalismus gespiegelt findet. Während die gewählte Darstellungsform zunächst eine entwicklungsgeschichtliche Logik vermuten lässt, legt das Modell einer konstanten Pendelbewegung zwischen divergenten Positionen der skulpturalen Praxis den gegenläufigen Gedanken nahe, dass jede neue Generation von Künstlern doch auch wieder vor vergleichbare ästhetische Grundprobleme wie ihre Vorgänger gestellt wurde: Ob die Geschichte der modernen Skulptur also einer fortschreitenden Entwicklung folgt (die freilich nicht mehr der teleologischen Ausrichtung von Clement Greenbergs Narration gleicht) oder aber ob sie die kontinuierliche Wiederholung jener strukturellen Problematik bildet, die in Rodins Werken ihre erste paradigmatische Formulierung gefunden hatte, bleibt eine Frage, deren Antwort Krauss ihren Lesern zumindest in dieser Studie schuldig blieb. Es wird nun mit Blick auf Krauss spätere und weitaus berühmter gewordene Aufsatzsammlung *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths* zu zeigen sein, inwiefern

738 Vgl. das Kapitel, das den Überlegungen zu Rodin nachfolgt und gleichsam die Negativfolie zu dem französischen Bildhauer bildet. Von hier aus kann Krauss dann in den weiteren Kapiteln ihr Bewertungsschema stets von Neuem aufrufen. Dies., Passages (wie Anm. 23), 39–67.

739 Dies., Passages (wie Anm. 23), 259.

740 Dies., Passages (wie Anm. 23), 5.

sich diese ambivalente Grundkonstellation fortgetragen hat und wie die Kunsthistorikerin diesen Konflikt zu lösen versuchte.

7.3.4 Originalität oder/und Reproduktibilität

Die Aufsätze in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* aus dem Jahr 1985 behandeln ganz unterschiedliche Künstler und divergierende Fragekomplexe. Jedoch lässt sich ein gemeinsames Gravitationsfeld ausmachen, und zwar in einer doppelten Problemlage, deren Aspekte aufs Engste miteinander verwandt sind. Zum einen geht es Krauss um das zum modernen Mythos aufgestiegene Geschichtsverständnis derjenigen avantgardistischen Künstler, die – wie vor allem die italienischen Futuristen – davon überzeugt waren, an einem absoluten Neubeginn der Geschichte zu stehen. Zum anderen handeln die Essays aber auch von bildnerischen Verfahren, die nach den Ursprüngen der Kunst, des Subjekts und der visuellen Sinnerzeugung gesucht und dabei nach einem Nullpunkt der visuellen Sprache geforscht haben.

Nicht selten wird die knappe Einleitung von Krauss' Aufsatzsammlung als Zeugnis einer Kunstgeschichte gewertet, die sich nun entschieden zu einer postmodernen Einstellung und Methodik bekennt. Ganz ohne verdeckte Manöver polemisierte die Kunsthistorikerin darin gegen Greenbergs Denkschemata.[741] An dessen Ansichten zur Kunst der Moderne kritisiert sie eine Auffassung, die zumindest implizit noch ihre frühere Studie *Passages in Modern Sculpture* bestimmt hatte, und zwar die Doppelverortung der modernen Kunst in einem »field of art that is at once timeless and in constant flux«.[742] Greenberg glaubte noch, in den jeweiligen Darstellungsbedingungen des Mediums, insbesondere in der Flachheit der Leinwand oder im Monolithischen der Skulptur, überhistorische Apriori ausmachen zu können, die von den Künstlern der Moderne in einem Reinigungsprozess wieder freigelegt werden sollten. Darin sah er die Kernaufgabe der Moderne selbst. Dagegen erinnert Krauss, um ihr eigenes, hierzu konträr stehendes Modell von Geschichtlichkeit und Sinnerzeugung vorzubereiten, an den von Roland Barthes (1915–1980) erwähnten Mythos vom Argonauten-Schiff. Dieser hatte es dem französischen Literaturwissenschaftler erlaubt, sein semiologisches Sprachmodell in ein allegorisches Bild einzukleiden.[743] Während der Überfahrt mit der Argo haben die Argonauten feststellen müssen, dass ihr Schiff einem kontinuierlichen Verschleiß ausgesetzt war. Freilich war es ihnen unmöglich, während der Überfahrt das gesamte Schiff von Grund auf zu ersetzen. So mussten sie jedes einzelne Teil *peu à peu* durch ein neues austauschen. Am Ende der Fahrt fuhren sie mit einem ganz neuen Schiff in den Hafen ein, doch die bauliche Struktur konnte im Prozess der Erneuerung einzelner Elemente beibehalten werden. Während Greenberg noch im gleichsam von allen Illusionsansprüchen entblößten Medium den teleologischen Zielpunkt des Moderneprozesses – und somit

741 Vgl. den einleitenden Aufsatz von Herta Wolf in der deutschsprachigen Übersetzung: Rosalind Krauss, Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, hg. und mit einem Vorwort versehen von Herta Wolf, aus dem Amerikanischen von Jörg Heininger, durchgesehen und neu bearbeitet von Wilfried Prantner, Amsterdam/Dresden 2000, 9–38.

742 Krauss, Originality (wie Anm. 632), 1.

743 Vgl. Carrier, Krauss (wie Anm. 659), 47.

auch denjenigen seiner eigenen Analysen – erkennen wollte, diente Barthes das Modell des Argonauten-Schiffes dazu, ein Modell der Sinngenerierung zu illustrieren, das weder auf einem Ursprungsgedanken basiert noch auf einen entwicklungsgeschichtlichen Endpunkt zuläuft.[744] Barthes verstand die Sinnerzeugung also allein über die komplementären Verfahren der Supplementierung und der Benennung; auf die Illusion eines festen Bedeutungskerns der semiologischen Analyse wollte er aber ebenso verzichten wie die Argonauten, die ihre Arbeit ohne den sicheren Heimathafen und ohne die Gewissheit eines Zielhafens angehen mussten.[745] Dass man sich mit dem Gleichnis von den Argonauten auch in unmittelbarer geistiger Nähe zum strukturalistischen Sprachmodell eines Ferdinand de Saussure befindet, der den Sinn eines Wortes allein aus seiner Differenz zu anderen Worten ableiten wollte, wird von Krauss selbst nachdrücklich betont.[746] Ihr eigenes methodisches Projekt begründet sie aber aus einer doppelten Überbietung dieser methodischen Ansätze:

> Having embraced structuralism's rejection of history as a way of getting at the way things (statements, works of art, any cultural production at all) signify, poststructuralism then turns around and submits the vehicles of that production to their own histories.[747]

Die polemisch geführte Auseinandersetzung zwischen Krauss und dem damals an der Universität Stanford lehrenden Kunsthistoriker Albert Elsen (1927–1995) über Rodins Verhältnis zur Reproduktibilität der Bildhauerkunst und seiner Bedeutung für die Moderne war für die Aufsatzsammlung nicht nur titelgebend, sie bildete zugleich auch ihr konzeptuelles Herzstück. Dieser veritable Kunststreit, der schon einige Jahre vor der Veröffentlichung der Essaysammlung in der Zeitschrift *October* losgetreten wurde[748], kulminierte in zwei Fragestellungen, nämlich erstens, ob Rodin als genuin ›moderner‹ Künstler überhaupt noch den Status von »Originalität« für sich beanspruchen könne, und zwar mit allen geistesgeschichtlichen Folgeerscheinungen, die dieses Konzept mit sich bringt. Und zweitens stand zur Debatte, ob sein skulpturales Werk im Wissen um die Bedeutung der Reproduzierbarkeit, die in der Epoche der Moderne zur vorherrschenden Form der medialen Verbreitung von Bildwerken geworden war, überhaupt noch mit der traditionellen Auffassung vom »Originalkunstwerk« analysiert werden könne.

Dass jener Streit zwischen Elsen und Krauss zwischenzeitlich selbst zu den Gründungsmythen einer postmodernen Kunstgeschichtsschreibung avanciert ist, ist eine Ironie der Geschichte. Schließlich war es gerade die Generation der poststrukturalistisch orientierten Kunsthistoriker, die sich von den Ursprungsmythen der Moderne lossagen und die sich zugleich gegen die Vereinnahmung des Begriffs der »Moderne«

744 Vgl. Roland Barthes, Roland Barthes, Paris 1975, 50f.

745 Vgl. zur Frage der Ahistorizität des Strukturalismus in der Kunstgeschichte: Carrier, Krauss (wie Anm. 659), 45f.

746 Vgl. Krauss, Originality (wie Anm. 632), 2f.

747 Dies., Originality (wie Anm. 632), 4.

748 Vgl. Dies., The Originality of the Avant-Garde. A Postmodernist Repetition, in: October 18 (1981), 47–66.

durch eine eher konservative Forschergeneration auflehnen wollte.[749] Blickt man auf die Argumente der beiden Kontrahenten, so wird deutlich, dass es sich nicht bloß um eine abweichende Bewertung des Künstlers und seiner kunsthistorischen Bedeutung handelt. Vielmehr wurden die Kernbegriffe des Konflikts – »Originalität«, »Reproduktibilität«, »Moderne« – von beiden Kontrahenten höchst unterschiedlich aufgefasst. Der Stein des Anstoßes für diesen kunsthistorischen Skandal um Rodin war jedenfalls die von Elsen gemeinsam mit Albert Alhadeff für die National Gallery of Art in Washington DC kuratierte Ausstellung *Rodin Revisited* aus den Jahren 1981/82. Laut eigener Auskunft im Katalog präsentierte sie den State of the Art der damals aktuellen Rodin-Forschung.[750] Tatsächlich gilt sie auch heute noch als ein wichtiges Grundlagenwerk, gerade auch im Blick auf die (Wieder-)Entdeckung eines genuin modernistischen Rodin. Dabei widmete sich die Ausstellung nicht nur den großen Bronzeplastiken und Marmorskulpturen, sondern auch den Gipsabgüssen und den erotischen Zeichnungen.

Im Zuge dieser Ausstellung erwartete den Besucher auch eine kleine Sensation, nämlich ein filmisch dokumentierter Guss eines Exemplars von Rodins berühmtem *Höllentor*[751], das sowohl in der Ausstellung als auch im Katalog als ein (weiteres) Originalwerk des Künstlers bezeichnet wurde.[752] Krauss, die den Film selbst noch nicht gesehen haben konnte, verfasste hierzu dennoch eine Ausstellungskritik, und zwar in Form des später berühmt gewordenen Essays *The Originality of the Avant-Garde*.[753] Als Betrachter des Filmes könne man sich, so Krauss, kaum des nagenden Gefühls erwehren, dass man hier einer Art von Kunstbetrug beiwohnt.[754] Ihr erscheint die Rede von einem »Originalwerk« schon deshalb nicht gerechtfertigt, da der Künstler zum Zeitpunkt der Ausstellung bereits viele Jahrzehnte tot war. Doch bleibt dies nicht ihr einziger Kritikpunkt: Weit problematischer scheint ihr das kunstwissenschaftliche Begriffsinstrumentarium der beteiligten Kuratoren. Sie erhebt daher in ihrer Kritik die Frage, ob die Vorstellung vom Originalkunstwerk und das kunsttheoretische Konzept der »Originalität« nicht schon von den historischen Avantgarden und deren subversivem Umgang mit institutionellen Gewohnheiten *ad acta* gelegt worden seien. Wenn dem aber so wäre, wie könnte man dann noch eine so prominente Vorläuferfigur der Avantgarden wie Rodin mit diesen überkommenen Begriffen adäquat erfassen?

Elsen veröffentlichte daraufhin prompt ein Antwortschreiben; allerdings verzichtete er darauf, sich auf die theoretisch versierte Argumentation von Krauss tiefer einzulassen. Aus dem Gefühl einer nicht zuletzt persönlichen Kränkung machte er dagegen keinen Hehl. Er rechtfertigt darin seine Verwendung des Begriffes »Originalkunstwerk«,

749 Vgl. Verena Krieger, Der Blick der Postmoderne durch die Moderne auf sich selbst. Zur Originalitätskritik von Rosalind Krauss, in: Verena Krieger (Hg.), Kunstgeschichte & Gegenwartskunst, Köln 2008, 143–161, hier 143ff. Vgl. ebenso: Le Normand-Romain/Lampert, Rodin (wie Anm. 153), 21, URL: https://books.google.de/books?id=MaUbShchaiAC (Zugriff vom 01.01.2017).

750 Vgl. die Einleitung von Albert Elsen in: Elsen/Alhadeff (Hg), Rodin Rediscovered (wie Anm. 39), 11.

751 Dieser Film wurde von Bruce Bassett und Giselle Delmotte gedreht. Vgl. Dies., Rodin Rediscovered (wie Anm. 39), 10.

752 Vgl. Dies., Rodin Rediscovered (wie Anm. 39), 7. J. Carter Brown, damaliger Direktor der Washingtoner National Gallery of Art, präzisierte, dass der Guss von der Fondation Cobertin innerhalb von drei Jahren angefertigt wurde.

753 Vgl. Krauss, Postmodernist Repetition (wie Anm. 748).

754 Vgl. Dies., Originality (wie Anm. 632), 151. Erst in der Replik auf Elsens kritische Antwort erklärte sich Krauss in Bezug auf diese Unklarheit ihrer Argumentation.

indem er auf die offiziellen Regelungen der französischen Rechtsprechung zu Reproduktionen verweist: »Jean Chatelain shows that in France editions of bronzes have been traditionally considered originals.« Damit konnte er zugleich die Legitimität des postumen Abgusses des *Höllentors* untermauern.[755] Die von Krauss losgetretene Grundsatzdebatte selbst wollte er dadurch kurzerhand für beendet erklären. Nun störte sich Krauss aber kaum an den rechtlichen Rahmenbedingungen; und auch das von Elsen angeführte, kunsttechnische Argument, dass reproduktive Medien wie der Bronzeabguss oder die Lithografie keine Originale im Sinne eines authentisch und einmalig von Künstlerhand gefertigten Kunstwerks sein können, zielte letztlich an den Kernpunkten ihrer Beanstandungen vorbei.

Ihre Kritik richtete sich dagegen vor allem darauf, dass mit dieser Ausstellung eine Kultur der auratischen Überhöhung des Originalkunstwerks aufrechterhalten wurde, die oft und ganz besonders im Falle von Rodin mit einem ungebrochenen Geniekult einherging. Beides empfand sie als anachronistisch. Als historisches und theoretisches Fundament ihrer Überlegungen diente ihr der Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduziertbarkeit* (1935/36) von Walter Benjamin. Es ist weithin bekannt, dass der Philologe und Kulturphilosoph die Moderne darin als eine Epoche beschrieben hat, die aufgrund der angestiegenen und massenhaften Reproduktionspraxis im Bewusstsein eines tief greifenden Bruchs zu den traditionellen Künsten und zu deren überkommenen Produktions- und Rezeptionsformen stand.[756] Benjamin diagnostizierte einen Verlust der Aura des Kunstwerks in der Moderne, insofern diesem seine angestammten Qualitäten der Unnahbarkeit, der Echtheit und der Einmaligkeit unwiederbringlich verloren gegangen sind.[757] Freilich verbarg sich hinter seinen Überlegungen auch eine Kritik an der traditionellen Idee vom Künstler, dessen Schaffen in der Moderne kaum mehr in einer (post-)romantischen Tradition als Emanation von künstlerischer Subjektivität und Originalität verstanden werden konnte.

Krauss' Sichtweise auf die Kunst des 19. Jahrhunderts wurde jedoch nicht nur von Benjamins einflussreichen Thesen bestimmt, sondern auch und ganz besonders von der historischen Entwicklung der Avantgarden und schließlich von der Skulptur und

755 Albert Elsen, On the Question of Originality: A Letter, in: October 20 (1982), 107–109.

756 Vgl. Krauss, Originality (wie Anm. 632), 152. Vgl. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Ders., Medienästhetische Schriften, ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Detlev Schöttker, Frankfurt a.M. 2002, 351–383, hier 357, Transkription der dritten Fassung auf Wikisource unter URL: https://de.wikisource.org/wiki/Das_Kunstwerk_im_Zeitalter_seiner_technischen_Reproduzierbarkeit_(Dritte_Fassung) (Zugriff vom 03.02.2017). Der oft bemühte Begriff der »Aura« wurde somit als Moment einer gleichermaßen ästhetischen wie auch politischen Bewusstwerdung seiner eigenen Nachträglichkeit verstanden. Nicht unwichtig ist dabei, dass Benjamin den Aura-Begriff nicht allein auf Medien beschränkt, sondern auch von einer »Aura der natürlichen Gegenstände« spricht (das berühmte Beispiel des »Gebirgszug am Horizont«, dem der Blick an einem Nachmittag folgt). Für Benjamin ist also ein raumzeitliches Kontinuum die Möglichkeitsbedingung von Aura; dieses wird durch die Reproduktionsmedien zertrümmert.

757 Streng genommen bildet die »Aura« in Benjamins Überlegungen also das Phänomen einer immer erst nachträglichen Wahrnehmung: Erst im Moment ihres Verschwindens gerät sie in das Blickfeld der Zeitgenossen. Dennoch ist Benjamins Schrift, auch wenn dies oft so beschrieben wird, kein nostalgisches Lamento über den beklagenswerten Verlust der Aura in der Moderne. Seine politischen Hoffnungen richteten sich gerade auf die demokratisierenden Potenziale einer Kunst der Reproduktion, wie sie zum Beispiel der russische Film darstellte. Einer Ästhetisierung der Politik, wie sie der Faschismus betrieben hatte, wollte Benjamin bekanntlich eine Politisierung der Ästhetik entgegensetzen.

Plastik seit den 1950er-Jahren.[758] Ihre eigene Dissertation hatte sie über die geometrisch-abstrakten Plastiken des Bildhauers David Smith (1906–1965) verfasst.[759] Noch in den 1980er-Jahren schien sich gerade Rodin für die Wiedergewinnung oder Aufrechterhaltung eines Mythos vom selbstbestimmten Künstler ganz besonders anzubieten. Elsens Überlegungen in seiner Replik auf Krauss sprechen hier eine deutliche Sprache. Rodin wird hier als ein Künstlersubjekt gefeiert, das die Geschichte regelrecht zu transzendieren vermag:

> Rodin's view of originality lay in his *conceptions*, such as his interpretation of the story of the Burghers of Calais or his ideas of what a public monument could be, such as his *Balzac*. Originality for Rodin meant breaking with convention, not tradition, and rethinking how to compose a figure or a group, how to win movement, or how to counter the conception of »finish«. In his time, Rodin's acclaim as an original artist did not rest on making one-of-a-kind sculptures. He considered his authorized bronzes and carvings, reproduced by others, as »autography« works, because they were his conceptions carried out to his standards.[760]

Rodin wird von Elsen nicht nur in dieser Passage als exemplarischer Künstler der Moderne vorgestellt, der sich vor allem dadurch auszeichnet, dass er seine künstlerischen Ideen stets frei von den konventionellen Vorgaben zu realisieren vermochte.[761] Man kann in einer derart emphatischen Auffassung vom Künstler Nachklänge eines idealistischen Denkens heraushören, in dem das Subjekt, so die Formulierung von Peter Zima, im Sinne von »*subjectum* als Zugrundeliegendes, als anthropozentrisches Ebenbild des göttlichen Subjekts« aufgefasst wird, da es »die Weltschöpfung im rationalistischen oder dialektischen System von neuem inszeniert«, und so als eine Art »säkularisierte Gottheit«[762] auftritt. Dies zeigt sich deutlich in Elsens Konturierung des Begriffes der »originality« vor dem Hintergrund seiner Kontrastierung von »convention« und »tradition«. Während sich hinter der »convention« überkommene künstlerische Schemata des akademisch-normativen Schönheitsideals verbergen, die es zu überwinden galt, scheint sich der Begriff der »tradition« für seine Auffassung von kreativer Handlungsmacht besonders anzubieten, und zwar im Sinne einer behutsam modernisierenden Eingliederung des Künstlers in eine lebendige Überlieferung. Rodin wird also primär als Schöpfer von künstlerischen Ideen begriffen, deren ästhetischer Originalitätswert ausschlaggebend ist. Dass der Bildhauer seine Werke in der Überzahl gar nicht selbst ausgeführt hat, da sie vielfach im Atelier von Gehilfen geschaffen wurden, wird dagegen von Elsen als eine historische Marginalie kleingeredet. Die in geschichtstheoretischer Hinsicht brennende Frage aber, inwiefern eine solche, tendenziell spätromantische Auffassung des ›modernen‹ Künstlersubjekts unter den technisch-medialen Bedingungen der Moderne überhaupt noch Relevanz beanspruchen kann, bleibt schon in der Einleitung zum Katalog weitgehend ungeklärt:

758 Vgl. Krauss, Sculpture in the Expanded Field (wie Anm. 536), 30–44.
759 Vgl. Dies., Terminal Iron Works. The Sculpture of David Smith, Cambridge/Mass. 1971.
760 Elsen, Question of Originality (wie Anm. 632), 108.
761 Vgl. zum hier anklingenden Subjektbegriff: Zima, Theorie des Subjekts (wie Anm. 305), 94ff.
762 Ders., Theorie des Subjekts (wie Anm. 305), 86.

> Rodin was both traditional and innovative, far ahead of his time. His work is a dramatic reminder of how modern figure sculpture was not a complete break with the past. Adjectives such as realist, impressionist, or symbolist do not sit comfortably next to his name.[763]

Wie sehr in Elsens emphatischem Künstlerbegriff Vorstellungen vom geschichtstranszendierenden Genie nachwirken, zeigt die eigenwillige historische Positionierung des Bildhauers, der einerseits zwischen Tradition und Moderne verortet wird und dessen Schaffen andererseits als kühner Vorausgriff auf die Zukunft präsentiert wird. In scharfem Kontrast hierzu wird Rodin von Krauss von Anbeginn als ein für die Moderne paradigmatischer Künstler präsentiert, dessen Schaffen sich gerade erst im Horizont eines tief sitzenden Bewusstseins über die historischen Bedingungen der Reproduzierbarkeit und über den unwiederbringlichen Verlust der Aura erhellt. In einigen seiner Figuren entdeckt sie die skulpturale Inszenierung eines Subjektbegriffs, der mit Elsens Überzeugungen nicht mehr vereinbar scheint. Dabei konnte Krauss freilich auf ihre Vorarbeiten in den *Passages in Modern Sculpture* zurückgreifen. So zeigen sich für die Kunsthistorikerin Anspielungen auf einen Zweifel am emphatischen Künstlerbegriff etwa in den das *Höllentor* bekrönenden *Drei Schatten* (Abb. 29), die sich aus einer dreifachen Replik derselben verkleinerten Figur zusammensetzen. Eine gewisse Ähnlichkeit mit Rodins eigenwillig torsierten, michaelangeleskem *Adam* ist dabei kaum zu übersehen. Diese ikonografische Anspielung ist für die Deutung der Figuren nicht unbedeutend, handelt es sich bei Adam doch um den ersten Menschen schlechthin, und somit – metaphorisch gesprochen – regelrecht um eine Personifikation von Ursprünglichkeit und »Originalität«. Für Krauss zeigt sich hier, dass Rodin, indem er ostentativ eine dreifache Wiederholung derselben Figur präsentiert, mit nüchterner Geste die technische Möglichkeit der Bronzeplastik zur Reproduzierbarkeit ins Blickfeld führt. Dieser Akt einer ganz und gar unverhohlenen Präsentation der mechanischen Bedingungen seines Schaffens scheint zunächst einmal quer zu seiner eigenen Auffassung vom künstlerischen Handeln als genuinem Schöpferakt zu stehen. Wenn der Bildhauer aber keinen Hehl daraus macht, dass dem Verfahren des Bronzegusses immer schon die Option zur vielfachen Wiederholung der gleichen Figur innewohnt, so darf man mit Krauss darin eine Art von Dekonstruktion des Bildes vom titanisch-schöpferischen Künstler sehen, der mit dem französischen Bildhauer in der Moderne vielleicht ein letztes Mal in diesem Ausmaß forciert worden war. Während sich Rodin, so Krauss, in der öffentlichen Selbstdarstellung oder auch in Plastiken wie der *Hand-Gottes*-Gruppe immer noch als säkularisierter Demiurg inszenierte, habe er doch zugleich auch sein eigenes Werk mit gegenläufigen Modellen des Künstlertums durchsetzt, die diesen Mythos radikal konterkarieren, wenn nicht gar zersetzen: Die *Drei Schatten* führen also nicht nur in aller Deutlichkeit vor, dass eine Figur fast beliebig oft wiederholt werden kann, sondern sie überbieten diese technische Bedingtheit durch die ikonografisch-symbolische Anspielung an die Figur des Adam, der nun selbst in das entzauberte Licht der modernen Reproduzierbarkeit gerückt wird.[764] Die von Krauss erhobene Frage, ob Rodins Kunst vielleicht in ihrem

763 Elsen, Introduction, in: Elsen/Alhadeff, Rodin Rediscovered (wie Anm. 39), 16.
764 Vgl. Krauss, Originality (wie Anm. 632), 155f.



Abbildung 29: Auguste Rodin, Detail des *Höllentors* mit den *Drei Schatten*, 1880 (Guss 1926), Bronze, Paris, Musée Rodin [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Jérôme Manoukian].

Kern schon »an art of reproduction, of multiples without originals«[765] sei, kann daher vom Leser als eine rhetorische aufgefasst werden.

Dass im Streit zwischen Elsen und Krauss um die Reproduzierbarkeit oder Wiederholbarkeit von Rodins Werken so vehement diskutiert wurde, könnte nicht zuletzt von den höchst unterschiedlichen Auffassungen dieser Termini herrühren, die beide Autoren in ihren Überlegungen verwenden. Die postmoderne Philosophie hat sich der Denkfigur der Wiederholbarkeit, wie sie in reproduzierbaren Bildwerken besonders prominent zur Debatte steht, mit besonderem Augenmerk gewidmet. Insbesondere der Philosoph Gilles Deleuze (1925–1995) hat in seiner Schrift *Differenz und Wiederholung* bereits in den späten 1960er-Jahren auf Platons Identitätsphilosophie wie auch auf Nietzsches Wendung von der »ewigen Wiederkunft« Bezug genommen. Er betonte, dass es seiner Ansicht nach zwei Auffassungen von der Wiederholung gibt, nämlich eine platonische, bei der die Wiederholung stets dasselbe hervorbringt, und eine nietzscheanische, die in der Wiederholung auch ein Moment der Differenz und somit der Bewegung und des Aufschubs von Sinn ans Licht bringt. Ein einfaches Beispiel mag das zweite von Deleuze freilich bevorzugte Modell der Wiederholung demonstrieren: Wenn man ein Wort viele Male wiederholt, so wird damit nicht nur dieselbe Information wieder und wieder ausgesagt, sondern zugleich wird mit jeder neuen Äußerung auch ein zeitlich-räumlicher Abstand zum jeweils Vorigen markiert: Jeder Akt

765 Dies., Originality (wie Anm. 632), 156.

der Wiederholung setzt also ein Moment der Differenz ins Werk.[766] Die Wiederholung wird bei Deleuze also radikal verzeitlicht gedacht und somit als Form einer kontinuierlichen Hervorbringung des Neuen entworfen. Sie kann daher modellhafte Züge annehmen, um einer Philosophie der Identität – und damit zugleich auch dem Festhalten am Glauben an einen originären Ursprung – subversiv zu begegnen.[767]

Ein ähnliches Ziel hat auch Derrida unter dem Stichwort der »Iterabilität« verfolgt. In Absetzung von John L. Austin und Algirdas Julien Greimas (1917–1992) wollte der französische Philosoph aufzeigen, dass die Wiederholung eines Wortes innerhalb eines Textes nicht zwangsläufig dazu führen muss, dass die Sinnkoheränz des gesamt Textgefüges gestärkt wird.[768] Derridas Interesse wandte sich vom klassischen Kommunikationsgeschehen ab, bei dem eine Botschaft von einem Sprecher mit bestimmten Intentionen zu einem Empfänger hin übermittelt wird, und richtete sich auf die tatsächliche Wirkungsweise von Sprechakten, die sich zugleich auch durch ihre Wiederholbarkeit auszeichnen. Sinn entsteht für Derrida nicht dadurch, dass zwei Subjekte mit bewussten Intentionen untereinander Zeichen und Informationen austauschen, sondern er ergibt sich umgekehrt als Effekt einer Produktion von immer schon wiederholbaren Zeichen. Für das Gelingen eines Kommunikationsaktes, so Derrida, sei die Vorstellung vom intentionalen Subjekt als Ursprung der Semiosis also gar nicht notwendig. Während materielle Zeichen, sobald sie in der Welt sind, gelesen und in Sinnzusammenhänge überführt werden, sei es der abendländische Phonozentrismus gewesen, der dem Sprecher nachträglich eine Intention zugeschrieben hat. Die Idee einer ursprünglichen »Originalität« des Autors, also das Phantasma einer vollständigen Verfügungsgewalt des Subjekts über sein Sprechen und über dessen Wirkungsweisen, sei so durch die These einer uranfänglichen »Iterabilität« des Zeichengebrauchs systematisch unterlaufen worden. Die Rede von der »Originalität« sowie vom intentionalen Subjekt wurden dadurch von Derrida in ihrer Komplizenschaft mit dem, was sie eigentlich auszuschließen schienen, enttarnt: der Wiederholbarkeit (Reproduktibilität/Iterabilität) und der Dezentriertheit des Subjekts. Mit dem Konzept der »Iterabilität« wollte Derrida also die Idee des Autors als unumstößlichem Zentrum und Garanten der Sinnkohärenz schrittweise aushöhlen. In einer hierzu vergleichbaren Stoßrichtung, nun aber mit Blick auf die künstlerische Praxis der Avantgarden, arbeitete Krauss an einer Dekonstruktion des Mythos von der absoluten »Originalität« des Künstlers, der sich selbst als Ursprung der Sinnerzeugung imaginiert.

In einem Aufsatz zu der Debatte zwischen Krauss und Elsen hat Verena Krieger jüngst die berechtigte Frage aufgeworfen, ob die US-amerikanische Kunsthistorikerin in ihren Argumentationen nicht selbst wieder in ein traditionelles Denkschema zurückgefallen ist: Als Krauss in ihrer Analyse einen Unterschied zwischen einer als lügenhaft gebrandmarkten Kultur der Moderne und deren ›authentischer‹ Kritik durch Künstler wie Marcel Duchamp und durch die postmoderne Kunstgeschichte diagnostiziert hat, habe sie selbst wieder ein binäres Gegensatzpaar etabliert. Dadurch aber sei sie in jene Falle gestolpert, der sie doch eigentlich zu entkommen suchte. Krieger plädiert aus

766 Vgl. Gilles Deleuze, Differenz und Wiederholung, aus dem Französischen von Joseph Vogl, München 2007, 20ff.
767 Vgl. Zima, Moderne/Postmoderne (wie Anm. 8), 182.
768 Vgl. Derrida, Différance (wie Anm. 266), 70ff. Sowie: Culler, Dekonstruktion (wie Anm. 148), 137ff.

diesem Grund dafür, Krauss' Tendenz zur polemisierenden Gegenüberstellung unvereinbarer Kulturen durch ein Modell der kunsthistorischen »Ambivalenz« zu ersetzen, das die zeitgleiche Existenz von divergierenden Subjektvorstellungen anzuerkennen bestrebt ist und somit auch das weitgehend friedliche Nebeneinander von einem Kult der Originalität und dessen Kritik im Zeichen der Reproduktibilität anvisiert. Dabei bezieht sie sich auf das Konzept einer »Ambivalenz der Moderne«, wie es der Soziologe Zygmunt Baumann entfaltet hat.[769] Kriegers Vorbehalte gegenüber Krauss können allerdings selbst auch wieder einer Kritik unterzogen werden: Schließlich ging es Krauss nicht primär darum, einen falschen oder lügenhaften Originalitätskult gegen einen authentischen Glauben an die subversive Kraft der Wiederholbarkeit auszuspielen. Wie ihre Analysen zu Rodins bildhauerischen Modellen aufzeigen konnten, strebte sie eher danach, aufzuzeigen, wie die Kultur der Originalität immer schon von ihrer eigenen Kehrseite, die in den künstlerischen Praktiken der Reproduktion emblematisch verkörpert werden, in einer geradezu gespensterhaften Weise heimgesucht wird.[770]

In dem Überblicksband *Art since 1900*, der als eine umfassende Revision der Geschichte der modernen Kunst vor dem Hintergrund poststrukturalistischer Theoriebildung gilt und der unter anderem von Rosalind Krauss herausgegeben wurde, wurde das dekonstruktive Verfahren im Rückgriff auf Derrida als ein »marking of the unmarked«, also als eine Sichtbarmachung der verdrängten Randphänomene und Voraussetzungsbedingungen der Sinnerzeugung, beschrieben.[771] In diesem Sinne könnte man auch die *Drei Schatten* im *Höllentor* als eine Form des »marking of the unmarked« verstehen, nämlich als eine Markierung der Kehrseite jenes Pathos der Originalität, das Rodins Selbststilisierung zum säkularisierten Schöpfer ermöglichte. Vor diesem Hintergrund scheint es sinnvoll, den von Krieger bevorzugten Begriff einer »Ambivalenz der Moderne« im Blick auf die Debatte zwischen Krauss und Elsen weiter zuzuspitzen. Beschreibt man wie Krieger die Moderne als eine Epoche, die »eine höchst ambivalente Haltung zur Originalität ein[nimmt], indem sie diese gleichermaßen ausformuliert wie hinterfragt, auf die Spitze treibt und unterhöhlt«[772], so unterschlägt man tendenziell die unvereinbaren Auffassungen von Moderne, von künstlerischer Subjektivität, von Originalität und Reproduktibilität, die innerhalb der Rodin-Rezeption erst in dieser Schärfe zum Vorschein gekommen sind. Statt von einer konstitutiven »Ambivalenz der Moderne« zu sprechen, scheint es daher sinnvoller, ihre diskursiven Aporien in den Blick zu nehmen. Erst dann kann ein Bewusstsein dafür entstehen, dass die Debatte um Rodin nicht so sehr auf eine Versöhnung von latent widerstreitenden Positionen hinauslaufen kann, sondern dass in ihr unvereinbare Auffassungen der jüngeren Geschichte der Kunst ausgetragen worden sind, die es weniger zu beschwichtigen als vielmehr hervorzukehren gilt.

769 Vgl. Zygmunt Baumann, Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit, Hamburg 1992.

770 Um auf das hier im Zentrum stehende Begriffspaar zurückzukommen, wäre es also die Aufgabe der dekonstruktiven Lektüre von Rodins künstlerischen Vorstellungen und Praxen, aufzuzeigen, dass das als anfänglich und ursprünglich gedachte Originalitätsmodell erst im Negativspiegel seines eigenen Gegenstücks – der Reproduktibilität – ein eigenes Kontur gewinnt. Vgl. Krieger, Postmoderne (wie Anm. 749), 151ff.

771 Vgl. Hal Foster/Rosalind E. Krauss/Yves Alain Bois (Hg.), Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism, London 2011, 45. Vgl. Culler, Dekonstruktion (wie Anm. 148), 45ff.

772 Krieger, Postmoderne (wie Anm. 749), 151.

7.4 Modernität oder Anachronizität? Hypothek einer Debatte

So bleibt uns abschließend zu fragen, in welche Richtung sich die Rodin-Debatte in den vergangenen Jahren entwickelt hat. Während uns jüngere Monografien wie diejenige von Antoinette Le Normand-Romain aus dem Jahr 2013 mit bewunderungswürdiger historischer Detailgenauigkeit immer exakter über die tatsächlichen historischen Umstände der Entstehung von Rodins Werken ins Licht setzen[773], haben andere Kunsthistoriker wie Georges Didi-Huberman (geb. 1953) die Werke des Bildhauers eher als eine Provokation derjenigen kunsthistorischen Modelle aufgefasst, die in dieser akademischen Disziplin traditionellerweise vielfach auch weiterhin an den Universitäten gelehrt werden. So reiht sich ein Ansatz, wie ihn Didi-Huberman praktiziert, sinnfällig in die Interpretationsweisen ein, die in dieser Studie besondere Beachtung gefunden haben.[774] Einige der Studien des französischen Kunstphilosophen haben als kritische, bisweilen auch polemische Fachreflexionen einen hohen Bekanntheitsgrad – auch über die Disziplin der Kunstgeschichte hinaus – erlangt. Unter dem Stichwort des »Anachronismus« hat Didi-Huberman Denkweisen entwickelt, die das Modell des kulturellen Nachlebens der Bilder, wie es zuvor Aby Warburg (1866–1929) in seinen Schriften immer wieder erprobt hatte, für die zeitgenössische Bilddebatte fruchtbar machen.[775] Daher soll zum Abschluss ein Blick insbesondere auf eine seiner Studien geworfen werden, die schon aufgrund ihrer geschichtstheoretischen Reflektiertheit, aber auch im Blick auf ihre methodischen Aporien ahnen lässt, dass Rodins Kunst in der gegenwärtigen Forschungslandschaft nicht nur als die glanzvolle Episode einer schon unverrückbar gewordenen Geschichte der modernen Bildhauerei gilt, sondern immer noch das Potenzial zur disziplinübergreifenden Unruhestiftung in sich trägt.

Didi-Hubermans Überlegungen zum Abdruckverfahren in den Künsten sind für unsere Fragestellung ebenso vielsagend wie symptomatisch. Innerhalb der argumentativen Ökonomie seiner Studie *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks* (1999), die aus einem Katalogtext für die Ausstellung *L'Empreinte* aus dem Jahr 1997 im Centre Pompidou in Paris hervorgegangen war und im Jahr 2008 in Frankreich unter dem Titel *La ressemblance par contact* wiederveröffentlicht wurde, nimmt ein Kapitel zu Rodin eine wichtige

773 Vgl. Le Normand-Romain, Rodin (wie Anm. 41).

774 Dass zwischen den Ansätzen der Gruppe um die Zeitschrift *October* und Didi-Hubermans bildanthropologischen Zugängen zur Kunstgeschichte Differenzen herrschen, soll nicht verschwiegen werden.

775 Vgl. ebenso mit Blick auf die methodologische Diskussion Didi-Hubermans Verwendung des von Sigmund Freud entliehenen und über Warburgs Verwendungsweise weitergedachten Symptom-Begriffs für ein Geschichtsdenken, das Linearisierungen zugunsten von komplexen, heterogenen und konfliktuellen Zeitmodellen verabschiedet: »Das Freudsche Modell des Symptoms gestattet uns in der Tat, die Plastizität der Verkörperung und die Zeitlichkeit des Nachlebens in ein und derselben Pathosformel zu vereinen: Eine Symptombildung ist in gewisser Weise ein Nachleben, das sich verkörpert. Ein von Konflikten, von widersprüchlichen Bewegungen erschütterter Körper: ein von den Wirbeln der Zeit bewegter Körper. Ein Körper, aus dem plötzlich ein verdrängtes Bild hervorgeht, wie Warburg es verstanden haben musste, als er die Beharrlichkeit, das plötzliche Auftauchen und den Anachronismus des Nachlebens vor dem Hintergrund von Vergesslichkeiten, Latenzen und Verdrängungen beobachtete.« Vgl. Georges Didi-Huberman, Vor einem Bild, München 2000, 181.

Scharnierstelle ein.[776] Aufschlussreich ist gerade die Art und Weise, wie Didi-Huberman die historische Verortung dieses Œuvres wie auch des Künstlers selbst betreibt. Darin tritt zutage, wie Rodins Werk im Zuge einer bildanthropologischen Revision der Kunstgeschichte erneut eine ungeahnte Aktualität erlangen konnte. Zugleich zeigt sich hier, wie nachhaltig die Auffassung von Rodin als einer Verkörperungsfigur der Moderne bis heute nachwirkt.

Wenden wir uns zunächst den allgemeinen Grundzügen der Studie zu, bevor wir uns mit der ambivalenten Situierung des französischen Bildhauers durch den Kunstphilosophen näher befassen. Insgesamt wird Didi-Hubermans Studie von der Frage bestimmt, wie das Verfahren des Abdrucks in einer als idealistisch titulierten Kunstgeschichte in der Nachfolge Giorgio Vasaris (1511–1574) eine widerspenstige Funktion als eine Art konstanter Ruhestörer ausüben konnte. In seiner medialen Struktur eignet dem Abdruckverfahren laut Didi-Huberman bis heute eine höchst verstörende Kraft. Die chronologischen Zeitreihungen bringe es ebenso in Verwirrung wie die kunsttheoretischen Ordnungsversuche, die diesen letztlich zugrunde liegen. Die traditionelle Kunstgeschichte, wie sie der Kunstphilosoph in polemischer Zuspitzung charakterisiert, habe stets auf die Ordnungskraft von polaren Begriffen vertraut: *disegno* versus *colore*, Geistigkeit versus Körperlichkeit, Idealität versus Materialität, Präsenz versus Absenz. Wie schon in anderen Schriften, so zeigt sich auch hier ein typischer Zug der Argumentationsstrategie Didi-Hubermans, dem es ebenso um eine historische Dialektisierung von Gegensätzen zu tun ist, wie er auch eine grundlegende Anachronizität von geschichtlicher Zeit in seine Rechte setzen möchte.

Wieso aber kann das Abdruckverfahren als paradigmatisch für eine Denkform gelten, die sich für eine Gleichzeitigkeit von scheinbar unvereinbaren Gegensätzen ausspricht? Vereinfachend gesprochen beruht das Abdruckverfahren in technischer Hinsicht auf einer tatsächlichen Berührung zwischen einer Matrize und einer daraus entstehenden Form. Es wäre daher unzureichend, zu glauben, der Abdruck eines Gegenstandes spiegele lediglich ein ursprüngliches Objekt mimetisch wieder. Vielmehr verweist er in seiner Qualität als ein im Wortsinn ›ab-bildendes‹ Bild, also in einer unmittelbaren, indexikalischen Weise auf dieses Objekt. Hinzu kommt ein weiteres Element: In einer Negativform werden die Spuren eines körperlichen Kontakts für gewöhnlich fast ohne das Zutun eines künstlerischen Eingriffs sichtbar; das Verfahren der Bildwerdung kann also, zumindest in seiner sichtbaren Form, eines Eingriffs durch ein gestaltendes oder, emphatischer ausgedrückt, durch ein schöpferisches Subjekt entbehren. Zugleich aber führt uns der Abdruck von einem Gegenstand oder einem Körper auf eine ebenso direkte Weise einen Mangel, eine Form von Absenz vor Augen, insofern das abdruckgenerierende Objekt im fertigen Artefakt selbst gar nicht mehr gegenwärtig ist.[777] Im Abdruck, so könnte man mit Didi-Huberman formulieren, begegnen wir also in Form von materialen Spuren einer Berührung, die in der Vergangenheit stattgefunden hat und die von einer körperlichen Gegenwärtigkeit zeugt, welche nun in eine Bewusstwerdung von Absenz umgeschlagen ist. In ihm zeigt sich in bildhafter

776 Vgl. Georges Didi-Huberman, Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, aus dem Französischen von Christoph Hollender, Köln 1999, 6ff.

777 Vgl. Ders., Ähnlichkeit (wie Anm. 776), 10f.

Form ein Stück von der Wirklichkeit, das uns aber immer nur spurenhaft, im Modus des Entzugs und in der Abwesenheit des »Originals«, fassbar wird. Im Abdruck vereinen sich mithin Qualitäten, die in traditionellen philosophischen Aufteilungen als polare Gegensätze, als Extrempunkte einer Entweder-oder-Entscheidung gelten. Vor allem aber treffen im Abdruck Zeitbezüge aufeinander, die man sich für gewöhnlich als diskrete Regime der Temporalität vorstellt: Die Gegenwärtigkeit der ästhetischen Wahrnehmung des Abdrucks trifft auf das Wissen um die einst stattgefundene Berührung zwischen Objekt und Matrize. Die Spur des Vergangenen im gegenwärtigen Abdruck macht auf eine raumzeitliche Kontinuität aufmerksam, die Vergangenheit und Gegenwart in ein gemeinsames Wahrnehmungsfeld rückt. Somit bringt der Abdruck in Didi-Hubermans Auffassung ein anachronistisches Moment zum Ausdruck, das jene geläufigen Zeitschemata subversiv unterläuft, welche die Vergangenheit kategorial von der Jetztzeit scheiden.

Im bildhauerischen Werk von Rodin, so der Kunstphilosoph, erscheine nun das »anachronistische« Verfahren des Abdrucks erstmals in einer genuin »modernen« Bildsprache des Skulpturalen. Schon die Evokation eines solchen Zusammentreffens von »Anachronizität« und »Modernität« dürfte den aufmerksamen Leser stutzig machen, geht doch mit dem Begriff der Moderne meist auch ein Denken einher, das eine Fortschrittsbewegung suggeriert und zugleich die Vergangenheit im Licht des jeweils Neuen betrachtet. Wie schon Leo Steinberg, so geht auch Didi-Huberman der Heterogenität des Rodinschen Œuvres in Bezug auf die Moderne nach. Für Steinberg war dies, wie wir gesehen haben, eine enorme interpretative Herausforderung, die der Kunsthistoriker dadurch meisterte, dass er zwischen traditionellen und avancierteren Werkgruppen, zwischen Rodin als Marmorbildhauer und Rodin als Schöpfer von Bronzebildwerken unterschied. Für Didi-Huberman dagegen ist es aber vor allem Rodin in seiner Rolle als Kunsttheoretiker, der ihm reaktionär erscheint, während er den Praktiker als progressiv einschätzt. Rodin hat einerseits, wie Didi-Huberman hervorhebt, in den von Paul Gsell gesammelten Gesprächen stets das künstlerische Primat der Bildhauerkunst vor den neuen Medien wie der Fotografie verteidigt. Das moderne Reproduktionsmedium, das auf dem Verfahren eines Abdrucks von Lichtspuren auf einem lichtempfindlichen Träger basiert, sei nicht imstande, den singulären Charakter einer Persönlichkeit und die Lebendigkeit eines menschlichen Körpers einzufangen. Dies sei den traditionellen Kunstformen wie der Skulptur und Plastik weiterhin vorbehalten. Ihr allein gelinge die Wiedergabe der Wahrhaftigkeit der Natur.[778]

778 Vgl. Ders., Ähnlichkeit (wie Anm. 776), 98f. Mit seiner offensiv vorgeführten Medienskepsis war Rodin als ein eher traditionell arbeitender Künstler aber nicht nur auf einem ästhetischen Rückzugsgefecht, sondern er zeigt sich auf der philosophischen Höhe seiner Zeit. Vgl. Georges Didi-Huberman/Laurent Mannoni (Hg.), Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides (Ausstellungskatalog: Paris, Musée d'Orsay, 19.09.2004–16.01.2005), Paris 2004, 218ff. Angesichts der Begeisterung für die moderne Chronofotografie im späten 19. Jahrhundert äußerte sich bspw. auch Henri Bergson ausdrücklich kritisch. Der Lehrer am Collège de France vertrat die Überzeugung, dass die wirkliche Zeit als eine gelebte Dauer (»durée«) in einem Bildmedium wie der Fotografie nicht adäquat eingefangen werden könne. Die sich in der Zeit entfaltende Dauer, so Bergsons wohl bekanntestes Diktum, verliert in einer verräumlichenden Abstrahierung ihren Charakter als eine genuin menschliche Erfahrungsweise. Vgl. Bergson, Essai (wie Anm. 350), 57ff. Sowie: Azouvi, Bergson (wie Anm. 350), Paris 2007, 41–53. Mit seinen chronofotografischen Experimenten wollte Étienne-Jules Marey die zeitliche Entwicklung eines Bewegungsvorgangs in das sich räumlich erstreckende Medium des fotografischen

In seiner künstlerischen Arbeit dagegen habe der Bildhauer vielfach eine moderne »Heuristik der realen Verfahren«[779] praktiziert, die in ihrem performativen Vollzug seine eher traditionellen ästhetischen Anschauungen Lügen straft. Insbesondere wird der Bildhauer emphatisch als Wiederentdecker des Abdruckverfahrens in der Epoche der Moderne gewürdigt. Dabei mache es die besondere Qualität von Rodins Arbeiten aus, dass sich dieser der bildanthropologischen Implikationen des Abdrucks und der ihm inhärenten Dialektik höchst bewusst gewesen sei. Wenn Rodin beispielsweise in einer Assemblage offensiv zwei Abformungen eines identischen Fußes zusammenfügt, so mache er in seinen Werken die eigenen Herstellungsverfahren sichtbar und subvertiere dadurch das Konzept des auf Eigenständigkeit basierenden Schöpfertums.[780] Ganz im Sinne eines »anachronistischen« Bildbegriffs treffen in diesem Werk laut Didi-Huberman zwei anscheinend widerstreitende Pole der philosophisch-kunsttheoretischen Debatte in spannungsvoller Weise aufeinander: Einerseits wird durch die Verdopplung des Fußes die Möglichkeit einer endlosen Reproduzierbarkeit unverhohlen vor Augen gestellt. Die Suche nach dem ursprünglichen Modell wird somit durch den Gestus einer Verdopplung *ad absurdum* geführt. Rodin subvertiert, wie Didi-Huberman in einer Interpretationslinie mit Steinberg und Krauss feststellt, die abendländische Auffassung vom Körper als einer singulären, symmetrisch gegliederten Figuration und distanziert sich so auf listige Weise vom menschlichen Maß als der Grundform aller Skulptur und Plastik. Andererseits aber – und hierin unterscheidet sich die Einschätzung von denjenigen von Steinberg und Krauss – beharrt Didi-Huberman auf der Feststellung, dass uns im Blick auf diese anatomische Studie die Wirkung einer unmittelbaren Präsenz entgegentritt, da wir als Betrachter die Physis dieses Fußes in seiner phänomenologischen Gegebenheit als eine individuelle und singuläre Erscheinung unmittelbar zu spüren meinen.

Jedoch zeigt sich im weiteren Fortgang der Argumentation, dass sich Rodins Schaffen nicht ganz so reibungslos in die revidierten Genealogien einer bildanthropologisch aktualisierten Kunstgeschichte einreihen lässt, wie es Didi-Huberman offenbar im Blick hat. Sobald es nämlich um die historische Einordnung des Bildhauers geht, erweist sich die Beharrungskraft früherer Deutungsmuster der Rodin-Debatte mit überraschender Vehemenz: Um nämlich eine »Aufspaltung« der Künstlerfigur Rodin in einen konservativen Denker und einen progressiven Praktiker zu rechtfertigen, bemüht Didi-Huberman selbst wieder das Großnarrativ der Moderne als einer Ordnungskategorie, durch die rückständige und fortschrittliche Positionen unterschieden werden können – und zwar ungeachtet seiner These von der Wirkmacht des Abdrucks, der

Bildes übersetzen. Dadurch glaubte er, die Temporalität von Bewegung im Sinne einer sukzessiven Abfolge von Einzelmomenten sichtbar machen zu können. Durch ebendiese Auffassung von Zeit als einer Dimension, die durch eine räumliche Anordnung diskreter Einzelmomente visualisiert wird, machte er sich im selben Zug zu einer idealen Zielscheibe für Bergsons Wissenschaftskritik. Rodins Überzeugung, dass die Fotografie die Bewegung und die Lebendigkeit eines menschlichen Wesens nicht adäquat darstellen könne, weist deutliche Parallelen zu Bergsons Medienskepsis auf. Vgl. hierzu auch Rodins Ausführungen über Bewegung und Fotografie, die in der aphoristischen Aussage kulminieren, dass die Fotografie lüge und nur die Kunst die Wahrheit sichtbar machen könne: Rodin, Die Kunst (wie Anm. 82), 56.

779 Didi-Huberman, Ähnlichkeit (wie Anm. 776), 97.

780 Vgl. Ders., Ähnlichkeit (wie Anm. 776), 101f.

entgegen jeglicher linearer Zeitabteilung die dialektisierte Verflechtung unterschiedlicher Zeitebenen ins Gedächtnis ruft. Spätestens ab diesem Moment gerät die Argumentationskette des Kunsthistorikers, wie er selbst eingestehen muss, in eine konfliktbeladene Zeitkonstellation, bei der ein Festhalten an einem linearen Fortschrittsdenken und die gleichzeitige Einführung anachronistischer Temporalitäten in der Bewertung des Künstlers zu kollidieren scheinen: »Das Unbehagen – die bereits angesprochene Spannung zwischen Ideal und Praxis – bleibt bei Rodin bestehen, und man könnte bei ihm kaum eine im eigentlichen Sinn ›moderne‹ *Axiomatik* der gesamten Skulptur finden.«[781] So zeigt sich auch in diesem Absatz, mit welcher Beständigkeit die Vorstellung von Rodin als einem genuin ›modernen‹ Künstler auch unser gegenwärtiges kunsthistorisches Denken bestimmt. Selbst in einer Studie, die sich emphatisch von den teleologischen Erzählformen einer traditionellen Kunstgeschichte zu lösen versucht, bündelt sich die historische Bedeutung Rodins weiterhin im Schlagwort der »Modernität«, das die Feindifferenzierungen des Kunstphilosophen immer noch zu überwölben und zu strukturieren scheint.

Kommen wir deshalb noch mal abschließend auf Krauss' Analyse von Rodins Werken zu sprechen, in der sich die Aporien der Rodin-Debatte wie in einem historischen Palimpsest abzuzeichnen scheinen. Im Blick auf die Werkgruppen der *Drei Nymphen* und die *Zwei Tänzerinnen* hat die Kunsthistorikerin das Rezeptionserlebnis dieser tanzenden Frauen so beschrieben, als ob es sich hierbei um optische Kippfiguren handeln würde. So bündelt sich in diesen wenigen Zeilen eindrücklich eine Problematik im Umgang mit Rodin, der sich von der französischen Kunstkritik des 19. Jahrhunderts bis zu Didi-Hubermans bildanthropologischen Revisionen der Kunstgeschichte durchzuhalten scheint:

> In the tremulousness of their balance, *The Three Nymphs* compose a figure of spontaneity – a figure somewhat discomposed by the realization that these three are identical casts of the same model; just as the magnificent sense of improvisatory gesture is strangely bracketed by the recognition that *The Two Dancers* are not simply spiritual but mechanical twins.[782]

Eine geradezu spirituell anmutende Spontaneität auf der einen Seite und der plötzliche Einfall des Bewusstseis, dass hinter dem phantasmagorischen Schauspiel von improvisiert scheinenden Gesten bloß ein technisches Reproduktionsverfahren steht – dies sind die zwei Extrempole, die in der Rodin-Debatte immer wieder angeklungen sind: Mit dieser Beobachtung scheint jedoch auch Krauss' eigene, innovative These, dass sich hinter jeder Originalitätsbekundung der Avantgardekünstler eine ursprüngliche Kopie verbirgt, von denjenigen Debatten eingeholt zu werden, die wir in den vorangegangenen Kapiteln eingehend analysiert haben. Jener schmale Grat zwischen dem Original und der Kopie, zwischen Authentizität und Reproduktion, zwischen Präsenz und Absenz, zwischen Lebendigkeit und Mortifikation hat offenbar in Rodins Œuvre einen konstanten Unruheherd gebildet, der den Blick seiner Zeitgenossen, aber auch derjenigen späterer Generationen auf seine Werke nicht stillstellen ließ, sondern diesen

781 Ders., Ähnlichkeit (wie Anm. 776), 101.
782 Krauss, Originality (wie Anm. 632), 154.

in einer konstanten Oszillationsbewegung zu halten wusste. Es mag dieser zwischen den Extremen changierende Blick gewesen sein, der letztlich immer wieder zu einem erneuten Nachdenken über die Epoche der Moderne und ihre Nachfolgeformationen herausgefordert hat und der dadurch zu einer wesentlichen Triebfeder für eine bis heute andauernde Debatte geworden ist.

8. Schlussbetrachtungen

In seiner Monografie aus dem Jahr 1963 kommt Albert Elsen (1927–1995) an einer entscheidenden Stelle auf die schwierige Frage nach der kunsthistorischen Einordnung Rodins zu sprechen. Vor allem geht es ihm dabei um das merklich distanzierte Verhältnis des Bildhauers zur Kunst der Avantgarden:

> There is, in fact, no evidence that Rodin was ever aware of, or in sympathy with, the revolution in sculpture undertaken early in this century by Picasso, Matisse, Brancusi, Boccioni, Duchamp-Villon, Archipenko and others. The artists he admired and praised were his own satellites – Bourdelle, Despiau, Claudel and the Schnegg brothers. What he approved in the early talent of Brancusi, Maillol and Lipchitz was the evidence of their affinity with his own art or ideas concerning the imitation of nature.[783]

Angesichts der radikalen Zertrümmerung der abendländischen Bildsprache, wie sie in der kubistischen Skulptur von Pablo Picasso (1881–1973) oder von Constantin Brâncuși (1876–1957) erprobt wurden, und im Wissen um die abstrahierenden Formexperimente, wie wir sie zum Beispiel von Alexander Archipenkos (1887–1964) Werken kennen, habe sich Rodin also an jener gemäßigten Variante der skulpturalen Moderne orientiert, der sich auch seine unmittelbaren Schülerinnen und Schüler stets verpflichtet fühlten. So zutreffend Elsens Beobachtungen auch sein mögen, die dahinterstehende Auffassung von (kunst-)historischer Temporalität verweist doch auch auf einen höchst bemerkenswerten methodischen Zug. Die Auseinandersetzung des Kunsthistorikers mit Rodin erfolgte selbstverständlich im historischen Bewusstsein derjenigen künstlerischen Revolutionen, die die Kunst des 20. Jahrhunderts unvergleichlich tief und umfassend geprägt haben. Indem Elsen aber die Entwicklungen der modernen Skulptur nach Rodin als einen längst etablierten Kanon, aber nicht mehr als eine fortwirkende künstlerische Provokation auffasst, schenkt er seinem eigenen Anteil am Prozess der ästhetischen Aushandlungen, also der Praxis des kunsthistorischen Schreibens selbst, kaum größere Beachtung. Somit übersieht er fast zwangsläufig, dass es nicht zuletzt auch die von ihm selbst lancierte, später dann öffentlichkeitswirksame Deutung von Rodins historischer Bedeutung gewesen ist, die die Maßstäbe und Kriterien der kunsthistorischen Bewertung erst hervorgebracht hat. Allen unbestreitbaren wissenschaftlichen Leistungen zum Trotz zeigt Elsen in seinen Studien also wenig Interesse für die vielleicht erst heute wirklich drängende Frage, wo innerhalb der Debatte um Rodin sein eigener institutioneller Ort gewesen ist, welche Konsequenzen dies für seine Perspektive auf den Künstler hatte und welche intellektuellen Handlungsspielräume er dadurch für sich beanspruchen konnte. Die Geschichte der Kunst, so scheint es Elsen zu implizieren, liegt vor den Augen des Kunsthistorikers und vor denjenigen seines Lesepublikums wie ein ungehobener Schatz. Seine Aufgabe sei es lediglich, sie zu bergen und seine Erkenntnisse möglichst objektiv zu präsentieren. Man könnte dies als Geste von wissenschaftlicher Bescheidenheit und Sachlichkeit verstehen. Ebenso naheliegend

783 Elsen, Rodin (wie Anm. 48), 14–18.

scheint es aber, darin auch eine rhetorische Strategie der Selbstlegitimation zu sehen, durch die der wirklichkeitsstiftende Anteil der Wissenserzeugung – also die Tatsache, dass Fakten nicht nur gefunden, sondern auch in narrative Verstehenskontexte eingekleidet werden müssen – so weit wie möglich kaschiert werden sollte.

Vor diesem Hintergrund hat sich die vorliegende Studie vor allem für Formen des Schreibens über Rodin interessiert, die in gewisser Frontstellung zu Elsen die historische Geltung des Bildhauers nicht als eine von vornherein gegebene Tatsache betrachten wollten. Im Gegenteil haben sie meist die Verhandelbarkeit ihrer Einschätzungen und somit auch die relative Kontingenz ihrer eigenen theoretischen Einsätze betont und reflektiert. Dieses Moment der Unabsehbarkeit späterer (kunst-)historischer Entwicklungen war freilich einer Gattung wie der Kunstkritik, die sich ihrer Funktion nach um die Etablierung einer künstlerischen Position bemühte, schon konstitutiv eingeschrieben. Doch auch spätere, wirkmächtige Deutungen wie diejenigen von Rainer Maria Rilke (1875–1926), von Georg Simmel (1858–1918), Günther Anders (1902–1992) oder Leo Steinberg (1920–2011) – um nur einige zu nennen – haben Rodins Werk und seine Künstlerpersona im Horizont eines Bewusstseins um die historische Kontingenz ihrer jeweiligen Entwürfe der Moderne gelesen.

Dabei konnten wir verfolgen, wie Rodins Interpreten in ihrer eigenen Deutungspraxis eine Spur aufgenommen haben, die bereits vom Künstler selbst gelegt worden war: In ihren Interpretationen haben sie gleichsam in einer Metaebene ihrer Analysen und oft vermittelt über Denkfiguren wie diejenigen der »Lebendigkeit« und der »Bewegtheit« Fragen nach den Subjektivierungsformen des modernen Individuums gestellt und diese zugleich für eine Reflexion über die Darstellungsfähigkeiten moderner Skulptur und Plastik fruchtbar gemacht. Nicht zuletzt aus diesen Gründen dürfte sich Rodins Œuvre als besonders empfänglich für jene Debatten erwiesen haben, die auf eine Neubestimmung des Begriffs des »Lebens« abzielten. Eine solche Auffassung vom »Leben« wurde, wie in den einzelnen Kapiteln gezeigt wurde, in den unterschiedlichsten Facetten vom Positivismus bis zum Vitalismus und darüber hinaus erprobt. Zudem haben sie das künstlerische Handeln, wie es sich in Rodins bildhauerischen Praktiken manifestiert, nicht einfach nur beschrieben, sondern sie haben diesem immer wieder auch paradigmatische Züge für die Kunst, ja sogar für die Kultur der Moderne zuerkannt. An einigen Schlüsseltexten der Rodin-Rezeption haben die vorangegangenen Kapitel so aufzuzeigen versucht, inwiefern die interpretierenden Schriften zum Leben und zum Werk des Bildhauers über ihre konkreten, intertextuellen Verweisstrukturen hinaus an einer theoretischen Arbeit an Konzepten und Begriffen der Moderne, aber auch an ihren Folgeformationen wie der Postmoderne teilhaben. Dieser Gedanke scheint vor allem dann einleuchtend, wenn man bedenkt, dass manche der hier besprochenen Autoren, insbesondere Rilke, Simmel, Anders, aber auch Steinberg oder Rosalind Krauss (geb. 1941) über die jeweiligen Fachgrenzen der Germanistik, der Soziologie, der Philosophie und der Kunstgeschichte als einflussreiche Protagonisten der Moderne-Debatte gelten.[784] Mit oftmals höchst unterschiedlichen geschichtstheoretischen Konzepten

784 Vgl. insbesondere die einleitenden Bemerkungen von Gerhard von Graevenitz, der eine Sondierung des weiten und disziplingeschichtlich kaum einhegbaren Bereichs der Modernekonzepte unternimmt: Gerhard von Graevenitz, Einleitung, in: Ders. (Hg.), Konzepte der Moderne (DFG-Symposion 1997), Stuttgart 1998, 1–16.

und historischen Einordnungsversuchen haben sich die Interpreten Rodins Werken und der Künstlerpersönlichkeit selbst genähert, um daran immer wieder neue künstlerisch-ästhetische Anfangsszenarios, historische Prognosen und ästhetische Einschätzungen auszuloten.[785] So wurde in den Debatten um Rodin immer wieder auch die historische Geltung des »Moderne«-Begriffs selbst als fragwürdig erkannt.

Wollte man die unterschiedlichen methodischen Zuschnitte der kunsthistorischen Rezeptionsgeschichte, in deren Tradition diese Studie letztlich auch steht, in einer notwendig vereinfachenden Weise charakterisieren, so würde sich ein Scheideweg zwischen höchst divergierenden Modellen auftun, die mit den Stichworten einer geistesgeschichtlich-hermeneutischen und einer postmodern-konstruktivistischen Richtung voneinander geschieden werden können – wobei diese Unterscheidung freilich holzschnittartig bleiben muss: Auf der einen Seite würde man, wie im Kapitel zu den Methoden dieser Studie schon eingehend beschrieben wurde, einem eher traditionellen Modell begegnen, das das historische Rezeptionsgeschehen als eine objektivierbare Folge von Erkenntniszuwächsen betrachtet, durch die es möglich sein sollte, dem Bedürfnis nach einer Aktualisierung von Kunstwerken gemäß den jeweils gegenwärtigen Befindlichkeiten einer Epoche Rechnung zu tragen, ohne jedoch die ursprünglichen Intentionen des Künstlers zu verfälschen. Durch die Vorstellung von im Kunstwerk von Anbeginn eingelagerten »Sinnpotentialen« (H.R. Jauß), die sodann von der historischen Rezeption schrittweise entfaltet werden sollen, konnte das Konzept der künstlerischen »Intention« weitgehend unangetastet bleiben. Im besten Fall schien diese sogar durch die Stufen der Rezeptionsgeschichte erst an Kontur und Geltung zu gewinnen. Ein gegenläufiger, eher konstruktivistisch geprägter Ansatz würde dagegen dazu neigen, die palimpsestartigen Schichten der historischen Stilisierungs- und Typisierungsformen von Künstler und Werk durch die Rezeptiongeschichte hindurch zu analysieren, freilich meist aus der methodischen Überzeugung heraus, dass sich gerade hierdurch die konstitutive Unerreichbarkeit, ja vielleicht sogar die Obsoletheit einer Rekonstruktion künstlerischer Intentionen einmal mehr unter Beweis stellt. Während also der erste Ansatz – nochmals um der Deutlichkeit willen zugespitzt formuliert – auf die Hoffnung setzt, dass man durch eine immer weiter verfeinerte Auswertung von Dokumenten der Rezeptionsgeschichte und durch die Analyse von historischen Lektüreschichten zu einer ursprünglichen historischen Wahrheit zurückkehren kann (wobei diese der gegenwärtigen Epoche des Künstlers so womöglich noch gar nicht bewusst gewesen war), so ist es dem gegensätzlichen Ansatz im Gegenzug darum zu tun, von einem solchen Glauben an die ursprüngliche und unverfälschte Bedeutung eines Kunstwerks abzusehen und Künstler und Werk als Effekte von historisch je unterschiedlichen Lesarten zu begreifen.[786]

Die vorliegende Studie hat sich allerdings weder für das eine noch für das andere dieser konträren Modelle der Rezeptionsgeschichte ausgesprochen. Dagegen hat sie versucht, den kontinuierlichen Prozess des Umschreibens und Umdeutens von Rodins

785 Vgl. zur Problematik der Anfangssetzung: Albrecht Koschorke, Codes und Narrative. Überlegungen zur Poetik der funktionalen Differenzierung, in: Walter Erhard (Hg.), Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung? (DFG-Symposion 2003), Stuttgart 2004, 174–185, URL: http://www.leibniz-publik.de/de/fs1/object/display/bsb00055044_00001.html (Zugriff vom 01.01.2017).

786 Vgl. zu dieser Problematik: Didi-Huberman, Vor einem Bild (wie Anm. 775).

Kunst (wie auch der Künstler-Persona selbst) in den Blick zu nehmen. Wie sich gezeigt hat, wird dadurch ein Verhandlungsspielraum erkennbar, bei dem weder die Seite der Produktion noch diejenige der Rezeption den Status von festen Ankerpunkten oder von Letztbegründungsinstanzen beanspruchen können, sondern beide Pole in einer kontinuierlichen wechselseitigen Überformung und Umdeutung stehen. Wie in einem »Experimentalsystem« (H.J. Rheinberger) scheint sich Rodins Werk (und mit ihm das Künstlersubjekt) im selben Maße in einem stetigen Zustand der Verwandlung zu befinden, wie auch die Interpretationspraxis immer wieder neue Zugänge und methodische Ansätze hervorbrachte und dabei sowohl den Blick auf die Werke als auch auf die historisch gewachsene Deutungsgeschichte selbst neu perspektivierte. Im Verlauf dieser Studie stand daher immer wieder auch die Frage zur Debatte, ob und, wenn ja, wie sich die interpretierende Praxis zu dem von ihr gedeuteten Objekt – dem Werk, der Künstlerpersönlichkeit oder dem Œuvre – verhält. Bis zu welchem Grad also der Untersuchungsgegenstand durch den interpretativen Zugriff überhaupt erst als Objekt des Wissens geformt wird, war eine Leitfrage aller Kapitel. Dabei haben wir unter anderem gesehen, dass die Interpretationen von Rodins Werken mit den je spezifischen Darstellungsformen der Argumentation oftmals in einem wechselseitigen Bedingungsverhältnis standen. Eine solche »wissenspoetologische«[787] Konvergenz von Aussage und Darstellung lässt sich etwa in Steinbergs Essay erkennen, wenn sich die relative Unentschiedenheit des Autors in Bezug auf die divergierenden Auffassungen von Modernität in Rodins Werken in den teils widerstreitenden methodischen Deutungszugriffen und den damit einhergehenden Neueinsätzen der Annäherung spiegelt.

Man mag eine solcherart »retroaktive« Auffassung von der Nichtfixierbarkeit von Bedeutung und der Nicht-Arretierbarkeit des Interpretationsprozesses[788] tendenziell als eine Verunsicherung, wenn nicht gar als eine Bedrohung empfinden, weil uns hierdurch die sicher geglaubten Strukturen und Kategorien unseres kunsthistorischen Denkens entzogen werden. Doch scheint ein solcher Ansatz nicht nur im Sinne neuerer kulturwissenschaftlicher Methoden in der Nachfolge des Dekonstruktivismus geboten, sondern er zeigt auch gewisse Parallelen zu einem genuin kunsthistorischen Denken, das sich für den Hamburger Kunsthistoriker Aby Warburg (1866–1929) in seiner berühmten Figur der »Ninfa« aus dem *Mnemosyne-Atlas* als Inbegriff des Nachlebens einer »Pathosformel« zu einer allegorischen Figuration verdichtete. Mit dem Begriff des »Nachlebens« fasste Warburg die vom Subjekt losgelöste Handlungsmacht bestimmter Bilder im kulturellen Gedächtnis. Zwar sollte eingeräumt werden, dass dieser Begriff

787 In einer Studie zur Erfindung und Poetik des »ökonomischen Menschen« (so ein Teil des Untertitels) hat der Literaturwissenschaftler Joseph Vogl unter dem Stichwort einer »Poetologie des Wissens« die anregende These entfaltet, dass Wissenskonstellationen stets mit bestimmten Darstellungsformen einhergehen: »(I)n dieser poetologischen Dimension«, so Vogl, wird nicht nur sichtbar, dass das Wissen eine geschichtliche Dimension hat, sondern auch, »dass es jenseits seiner Darstellungsformen keine Gegebenheiten gibt, die in einem ungerührten Außen darauf warten, von Diskursen, von Aussagen, von Existenzbehauptungen bezeichnet, erweckt und sichtbar gemacht zu werden.« Joseph Vogl, Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen, Zürich/Berlin 2004, 13.

788 Vgl. Derrida, Grammatologie (wie Anm. 727). Vgl. zudem: Koschorke, Gründungserzählungen (wie Anm. 400), 5–12. Vgl. zudem: Hans-Jörg Rheinberger, Experiment, Differenz, Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge, Marburg an der Lahn 1992. Sowie: Hans-Jörg Rheinberger, Wissenschaftsgeschichte mit George Kubler, in: Texte zur Kunst 76 (2009), 46–51.

von dem Kunsthistoriker nicht immer konsistent verwendet worden war.[789] Wenn Warburg aber die Transfer- und Transformationsprozesse der Bilder mit Metaphern der Energiespeicherung und der Energieabgabe belegt, so unterstreicht er eine Auffassung von der Wirkkraft des Bildes, die bisweilen auch ins Unkontrollierbare und Gewalttätige umschlagen kann. Im oftmals unvermittelten Wiederauftauchen von antiken »Pathosformeln« in der Renaissancekunst wollte Warburg gerade nicht das bewusste Wiederaufgreifen eines Traditionsschatzes durch die Künstler sehen. Er richtete dagegen den Blick auf die historische Insistenz von Objekten und Bildwerken, die durch die Zeit und die unterschiedlichen Kulturräume mäandrieren und dabei tendenziell jenseits der Verfügungsmacht des Künstlersubjekts agieren.[790]

Der Philosoph Giorgio Agamben (geb. 1942) hat sich in seiner knappen, aber glänzenden Analyse von Warburgs *Nymphae*-Fragment der Problematik historischer Zeit gewidmet. Der *Nymphae*-Text ist aus einem Briefwechsel zwischen Warburg und dem niederländisch-deutschen Germanisten André Jolles (1874–1946) hervorgegangen. Wenn die Figur der Nymphae als Musterbeispiel der Warburgschen »Pathosformel« gelten kann, so vor allem deshalb, weil sie metaphorisch gesprochen von der Antike über die Bildwelten der italienischen Frührenaissance bis hinein in Warburgs Gegenwart mäandriert, ohne dass man ihr eine ikonografisch festgelegte Identität zuschreiben könnte. Ihre visuelle Beständigkeit als »Pathosformel« verdankt sie lediglich der Wiedererkennbarkeit ihrer Gebärdensprache. Als eine antikisch gewandete, junge Frau, die leichten Schrittes und mit wallenden Gewändern durch Bilder wie Domenico Ghirlandaios (1449–1494) *Geburt Johannes des Täufers* (1485–1490) zu eilen scheint, mag sie dem Hauptgeschehen der Handlung zwar unterordnet sein. Jedoch vermag sie es zugleich, die erotisierten Blicke des Betrachters stets auf sich zu ziehen. Aufgrund ihrer fraglichen Identität gelingt es ihr, wie Agamben betont, die methodischen Überzeugungen ikonografischer Analysen nachhaltig zu stören, wenn nicht gar zu sprengen: Zum einen scheint sie sich gegen jegliche quellengeschichtliche Einhegung durch eine Rückbindung an einen ihr vorgelagerten Text zu sperren. Eine motivisch-ikonografische Identifizierung ihrer ›Person‹ scheint so fast unmöglich. Zum anderen unterläuft sie durch ihre schiere Präsenz das kunsthistorische Bedürfnis, Motive bis zu einem vermeintlich eindeutigen Ursprungspunkt zurückzuverfolgen. Wie wir es auch am Beispiel von Josef Schmoll gen. Eisenwerths (1915–2010) »Genesis« des Torso-Motivs verfolgen konnten, konnte eine ikonografische Rückverfolgung von einzelnen Motiven nicht zuletzt dazu dienen, das oftmals unvermittelte Auftauchen eines neuartigen visuellen Phänomens durch seine (Wieder-)Eingliederung in einen linearen Geschichtsverlauf zumindest ein Stück weit zu rationalisieren. Wenn es also richtig ist, dass es im Falle der *Nymphae* kein ursprüngliches »Modell« gibt, auf das alle späteren Varianten dieser Figur rekurrieren können, so kann ihr wiederholtes Auftauchen im »Nachleben« der Bilder auch nicht als die bloße Kopie eines anfänglichen »Originals« verstanden werden. Agamben folgert daraus, dass der Nymphae durchaus eine Form

789 Vgl. Warburg, Einleitung (wie Anm. 135), 3–6.

790 Vgl. zu dieser Problematik: Frank Fehrenbach, »Du lebst und thust mir nichts.« Aby Warburg und die Lebendigkeit der Kunst«, in: Hartmut Böhme/Johannes Endres (Hg.), Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten, München 2010, 124–145.

von Lebendigkeit zugesprochen werden kann – zwar nicht in einem biologischen, aber doch in einem historischen Sinne:

> »[D]och dem benjaminschen Prinzip zufolge, dass überall, wo es Geschichte gibt, auch Leben gibt (und das hier dahingehend variiert werden könnte, dass es Leben gibt, wo es ein Bild gibt), sind sie gleichsam lebendig. Gewöhnlich schreiben wir nur biologischen Organismen Leben zu. Nymphisch dagegen ist rein historisches Leben.«[791]

Angesichts dieser Überlegungen ließe sich mit guten Gründen wohl auch die Rodin-Debatte als das Phänomen eines genuin historischen Lebens auffassen: Als eine Form des ›Nachlebens‹ von Rodins Werk und seiner Person nämlich, das schon zu seinen Lebzeiten eingesetzt hat und das mit jedem neuen Deutungszugriff weiter am Leben gehalten wurde (und wird). So wie man im Falle der *Nymphae* weder einen eindeutigen historischen Ursprungspunkt noch ein von vornherein festgelegtes Ziel der historischen Bewegungen ausmachen kann, so ließe sich auch die ›Logik‹ jener Debatte um Rodin als ein Aufschub (oder genauer: als eine Folge von Akten des Aufschiebens) desjenigen Moments umschreiben, in dem diese einer finalisierenden Stillstellung zugeführt werden würde. Rodins künstlerischer Gestus einer Suspendierung der Fertigstellung des Kunstwerks, wie er emblematisch in der Arbeit am *Höllentor* zutage tritt, seine Weigerung mithin, einen endgültigen Schlussstrich unter seine Arbeiten zu ziehen, hätte somit im Phänomen einer sich über Generationen hinweg perpetuierten Debatte ein höchst sinnfälliges Äquivalent gefunden.

791 Vgl. Giorgio Agamben, Nymphae, hg. und übersetzt von Andreas Hiepko, Berlin 2005, 44.

Abbildungsnachweise

Abbildung 1: Edward Steichen, *Rodin – der Denker*, 1902, Gummibichromatverfahren, Paris, Musée Rodin, Inv.-Nr. Ph.00217 [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Jean de Calan].

Abbildung 2: M. Bauche, Rodin im Pavillon de l'Alma in Paris, 1900, Paris, Musée Rodin, Inv.-Nr. Ph.00790 [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Jean de Calan].

Abbildung 3: Auguste Rodin, *Das eherne Zeitalter (Der Besiegte)*, 1877 (Guss von 1916), Bronze, Paris, Musée Rodin, Inv.-Nr. S.01304 [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Christian Baraja].

Abbildung 4: Gaudenzio Marconi, Auguste Neyt, 1877, Albuminpapier, Paris, Musée Rodin, Inv.-Nr. Ph.00270 [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Jean de Calan].

Abbildung 5: William Elborne, Rodin im Spiegel vor der Gipsversion des *Höllentors*, 1887, Fotografie, Paris, Musée Rodin, Inv.-Nr. Ph01442 [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Jean de Calan].

Abbildung 6: Auguste Rodin, *Das Höllentor*, ab 1880 (Guss von 1926), Bronze, Paris, Musée Rodin, Inv.-Nr. S.01304 [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Jean de Calan].

Abbildung 7: Auguste Rodin, *Das Höllentor* (Detail mit dem *Denker*), ab 1880, Bronze, Paris, Musée Rodin, Inv.-Nr. S.01304 [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Jérôme Manoukian].

Abbildung 8: Auguste Rodin (mit Jean Turcan), *Der Kuss*, 1888–98, Marmor, Musée Rodin, Inv.-Nr. S.01002(LUX) [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Christian Baraja].

Abbildung 9: Auguste Rodin, *Der Mann mit der gebrochenen Nase*, 1863/1864 (Guss 1978), Bronze, Paris, Musée Rodin, Inv.-Nr. S.04018 [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Christian Baraja].

Abbildung 10: Auguste Rodin, *Die Bürger von Calais*, 1889 (Guss von 1926), Bronze, Paris, Musée Rodin, Inv.-Nr. S.00450 [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Jean de Calan].

Abbildung 11: Auguste Rodin, *La Méditation*, 1886, Gips, Paris, Musée Rodin, Inv.-Nr. S.02342 [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Christian Baraja].

Abbildung 12: Auguste Rodin, *Balzac*, 1889 (Guss von 1931), Bronze, Paris, Musée Rodin, Inv.-Nr. S.01296 [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Jean de Calan].

Abbildung 13: Auguste Rodin, *Denkmal für Victor Hugo*, 3. Projekt, 1895, Gips, Meudon, Musée Rodin, Inv.-Nr. S.00053 [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Jérôme Manoukian].

Abbildung 14: Auguste Rodin, *Die Bürger von Calais*, »*Le Passant*«, 1889 (Guss von 1926), Bronze, Paris, Musée Rodin, Inv.-Nr. S.00450 [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Jean de Calan].

Abbildung 15: Auguste Rodin, *Torso eines Mannes*, 1878–1887, Gips, Paris, Musée Rodin, Inv.-Nr. S.00529 [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Christian Baraja].

Abbildung 16: Auguste Rodin, *Der Schreitende*, 1907 (Guss 1913), Bronze, Paris, Musée Rodin, Inv.-Nr. S.00998 [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Christian Baraja].

Abbildung 17: Auguste Rodin, *Johannes der Täufer, predigend*, 1880 (Guss wahrscheinlich von 1915), Bronze, Paris, Musée Rodin, Inv.-Nr. S.00999 [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Hervé Lewandowski].

Abbildung 18: Auguste Rodin, *Figure volante, grand modèle*, 1887, Bronze, Paris, Musée Rodin, Inv.-Nr. S.00786 [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Christian Baraja].

Abbildung 19: Auguste Rodin, *Iris, messagère des Dieux*, um 1895 (Guss vor 1916), Bronze, Paris, Musée Rodin, Inv.-Nr. S.01068 [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Christian Baraja].

Abbildung 20: Auguste Rodin, *Das eherne Zeitalter (Der Besiegte)*, 1877 (Guss von 1916), Bronze, Paris, Musée Rodin, Inv.-Nr. S.00986 [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Christian Baraja].

Abbildung 21: Auguste Rodin, *Der verlorene Sohn*, 1905 (Guss von 1942), Bronze, Paris, Musée Rodin, Inv.-Nr. S.00599 [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Christian Baraja].

Abbildung 22: Auguste Rodin, *Die Bürger von Calais*, 1889 (Guss von 1926), Bronze, Paris, Musée Rodin, Inv.-Nr. S.00450 [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Jean de Calan].

Abbildung 23: Auguste Rodin, *La Martyre*, 1899 (Guss von 1917), Bronze, Paris, Musée Rodin, Inv.-Nr. S.01160 [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Christian Baraja].

Abbildung 24: François Rude, *La Marseillaise – Départ des volontaires, 1792*, 1833–1836, Kalkstein, Paris, Arc de Triomphe [Aus: Robert Rosenblum/Horst W. Janson, Art of the Nineteenth Century. Painting and Sculpture, London 1984, 208].

Abbildung 25: Auguste Rodin, *Das Höllentor*, ab 1880 (Guss von 1926), Bronze, Paris, Musée Rodin, Inv.-Nr. S.01304 [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Jean de Calan].

Abbildung 26: Antonio Pollaiuolo, *Herkules und Antäus*, um 1470, Bronze, Florenz, Museo Nazionale del Bargello [Aus: Joachim Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien, Bd. 1: Donatello und seine Zeit, München 1990, Taf. 259].

Abbildung 27: Auguste Rodin, *Je suis belle*, 1882, Gips, Paris, Musée Rodin, Inv.-Nr. S.00219 [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Christian Baraja].

Abbildung 28: Antonio Canova, *Herkules und Lichas*, 1795–1815, Marmor, Rom, Galleria nazionale d'arte moderna [Aus: Fred Licht, Antonio Canova, München 1983, 33].

Abbildung 29: Auguste Rodin, Detail des *Höllentors* mit den *Drei Schatten,* 1880 (Guss 1926), Bronze, Paris, Musée Rodin, Inv.-Nr. S.01304 [Bildrechte: Musée Rodin, Paris, Fotografie Jérôme Manoukian].

Literaturverzeichnis

Einzelne Aufsätze in Ausstellungs-Katalogen werden in der Bibliografie nicht nach Autoren gesondert aufgeführt, sondern finden sich subsummiert in den bibliografischen Angaben der Kataloge.

Agamben, Giorgio, Nymphae, hg. und übersetzt von Andreas Hiepko, Berlin 2005.

Agamben, Giorgio, Bartleby oder die Kontingenz, gefolgt von: Die absolute Immanenz, hg. von Andreas Hiepko, übersetzt von Andreas Hiepko und Maria Zinfert, Berlin 2010 (Originalausgabe: 1998).

Albert, Karl, Lebensphilosophie. Von den Anfängen bei Nietzsche bis zu ihrer Kritik bei Lukács, Freiburg i.Br./München 1995.

Anders, Günther, Homeless Sculpture, in: Philosophy and Phenomenological Research 5/2 (1944), 293–307.

Anders, Günther, Obdachlose Skulptur. Über Rodin, aus dem Englischen von Werner Reimann, München 1994.

Anonymus, Rodin, in: L'Étoile belge, 29.01.1877.

Anonymus, Lemma Steinberg, Leo, in: Who is Who in American Art, hg. von der Jacques Cattell Press, 15. Ausgabe, New York/London 1982, 910.

Antliff, Mark, Inventing Bergson. Cultural politics and the Parisian Avant-garde, Princeton 1993.

Asendorf, Christoph, Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie (Werkbund-Archiv, 18), Gießen 1989.

Assmann, Aleida, Fest und flüssig: Anmerkungen zu einer Denkfigur, in: Dies./Dietrich Harth (Hg.), Kultur als Lebenswelt und Monument, Frankfurt a.M. 1991, 181–210.

Audeh, Aida, Rodin's Gates of Hell and Dante's Divine Comedy: An Iconographic Study, Diss. University of Iowa, 2002.

Aulinger, Barbara, Die Gesellschaft als Kunstwerk. Fiktion und Methode bei Georg Simmel (Studien zur Moderne, 7), Wien 1999.

Azouvi, François, La Gloire de Bergson. Essai sur le magistère philosophique, Paris 2007.

Bätschmann, Oskar, Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Wolfgang Kemp (Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1992, 237–278.

Barkin, Kenneth, The Crisis of Modernity, 1887–1902, in: Françoise Forster-Hahn (Hg.), Imagining Modern German Culture. 1889–1910, Washington 1996, 19–35.

Barthes, Roland, Roland Barthes, Paris 1975.

Barthes, Roland, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, übersetzt von Dietrich Leube, 2., durchgesehene Auflage, Frankfurt a.M. 1986 (Originalausgabe: La Chambre claire, Paris 1980).

Barthes, Roland, Der Tod des Autors, in: Fotis Jannidis (Hg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000 (Erstveröffentlichung des Aufsatzes: 1967), 185–193.

Baudelaire, Charles, Der Maler des modernen Lebens (1863), in: Ders., Der Künstler und das moderne Leben. Essays, Salons, intime Tagebücher, hg.von Henry Schumann, 2. Auflage, Leipzig 1994 (Erstveröffentlichung: 1990), 290–320, Transkription des französischen Originaltextes auf Wikisource unter URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Peintre_de_la_vie_moderne (Zugriff vom 03.02.2017).

Baumann, Zygmunt, Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit, aus dem Englischen von Martin Suhr, Hamburg 1992.

Beausire, Alain, Quand Rodin exposait, Paris 1988.

Belting, Hans, Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998, Digitalisat auf Google Books unter URL: https://books.google.de/books?id=_scA_7B7NlgC (Zugriff vom 03.01.2017).

Belting, Hans, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001.
Benjamin, Walter, Über den Begriff der Geschichte (1940), in: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. I.1, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1974, 691–704.
Benjamin, Walter, Ursprung des deutschen Trauerspiels, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1978 (Originalausgabe: Berlin 1928).
Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1836), in: Ders., Medienästhetische Schriften, ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Detlev Schöttker, Frankfurt a.M. 2002, 351–383, Transkription der dritten Fassung auf Wikisource unter URL: https://de.wikisource.org/wiki/Das_Kunstwerk_im_Zeitalter_seiner_technischen_Reproduzierbarkeit_(Dritte_Fassung) (Zugriff vom 03.02.2017).
Bergson, Henri, Essai sur les données immédiates de la conscience, 2. Auflage, Paris 1912 (Originalausgabe: Paris 1888).
Bergson, Henri, Matière et Mémoire. Essai sur les relations du corps à l'esprit, Paris 1985 (Originalausgabe: 1896).
Bergson, Henri, Introduction à la métaphysique, in: Ders., La Pensée et le Mouvant. Essais et conférences, hg. von Frédéric Worms, Paris 2009 (Erstveröffentlichung des Aufsatzes: 1903; Originalausgabe: 1938), 177–227.
Berman, Patricia C., The Invention of History: Julius Meier-Graefe, German Modernism and the Genealogy of Genius, in: Françoise Forster-Hahn (Hg.), Imagining Modern German Culture. 1889–1910, Washington 1996, 91–105.
Blumenberg, Hans, Geld oder Leben. Eine metaphorologische Studie zur Konsistenz der Philosophie Georg Simmels, in: Hannes Böhringer/Karlfried Gründer (Hg.), Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel (Studien zur Literatur und Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts, 27), Frankfurt a.M. 1976, 121–134.
Blumenberg, Hans, Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit, in: Anselm Haverkamp (Hg.), Theorie der Metapher, Darmstadt 1983 (Erstveröffentlichung in: Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, Frankfurt a.M. 1979, 75–93), 438–454.
Blumenberg, Hans, Paradigmen zu einer Metaphorologie, in: Anselm Haverkamp (Hg.), Theorie der Metapher, Darmstadt 1983 (Erstveröffentlichung: 1960), 285–315.
Blumenberg, Hans, Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie, in: Ders., Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede, Stuttgart 2009 (Erstveröffentlichung des Aufsatze: 1963; Originalausgabe: 1981), 7–54.
Blumenberg, Hans, Sprachsituation und immanente Poetik, in: Ders., Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede, Stuttgart 2009 (Erstveröffentlichung des Aufsatzes: 1966; Originalausgabe: 1981), 137–156.
Boehm, Gottfried, Ungesicherte Äquivalente. Formen der Modernität am Jahrhundertende, in: Rainer Warning/Winfried Wehle (Hg.), Fin de siècle (Romanistisches Kolloquium, X), München 2002, 9–25.
Boehm, Gottfried, Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder, in: Christa Maar/Hubert Burda (Hg.), Iconic turn. Die neue Macht der Bilder, Köln 2004, 28–43.
Boehm, Gottfried, Plastik und plastischer Raum, in: Gundolf Winter/Jens Schröter/Joanna Barck (Hg.), Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen, München 2009 (Erstveröffentlichung des Aufsatzes: Münster 1977), 21–46.
Böhringer, Hannes, Die Philosophie des Geldes als ästhetische Theorie. Stichworte zur Aktualität Georg Simmels für die moderne bildende Kunst, in: Heinz-Jürgen Dahme/Otthein Rammstedt (Hg.), Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien, Frankfurt a.M. 1984, 178–183.
Bohde, Daniela, Physiognomische Denkfiguren in Kunstgeschichte und Wissenschaften. Lavater und die Folgen, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 56 (2011), 81–121.
Bonnet, Anne-Marie, Neue Anblicke auf alte Ansichten. Zur Bedeutung der »Klischees« in der Rodin-Forschung am Beispiel des »Kusses« (1885–1898), in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 68/4 (2005), 521–546.

Bonnet, Anne-Marie, Das Thema »Paare bei Rodin«, in: Dies./Hartwig Fischer/Christiane Lange (Hg.), Auguste Rodin. Der Kuss. Die Paare (Ausstellungskatalog: München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 22.09.2006–07.01.2007/Essen, Museum Folkwang, 26.01.–09.04.2007), München 2007, 18–35.

Bothner, Roland, Grund und Figur: Die Geschichte des Reliefs und Auguste Rodins Höllentor, München 1993.

Bosse, Anke, »Auch die sternische Verbindung trügt«. Aspekte der Rilke-Lektüre Paul de Mans, in: Germanistische Mitteilungen 54 (2001), 1–19.

Bouillon, Jean Paul (Hg.), La Critique d'art en France: 1850–1900, Saint-Étienne 1989, Digitalisat auf Google Books unter URL: https://books.google.de/books?id=5QYu9ZeEpNsC (Zugriff vom 17.01.2017).

Brabant, Dominik, Heraklitische Körper und die Bewegungsströme der Moderne. Zu Georg Simmels kunstphilosophischer Auseinandersetzung mit Auguste Rodin, in: Marijana Erstic/Walburga Hülk/Gregor Schuhen (Hg.), Körper in Bewegung. Modelle und Impulse der italienischen Avantgarde, Bielefeld 2009, 53–70, Digitalisat auf Google Books unter URL: https://books.google.de/books?id=nt1KCgAAQBAJ (Zugriff vom 01.01.2017).

Braungart, Georg, Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne, Tübingen 1995.

Bredekamp, Horst, Theorie des Bildakts (Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007), Berlin 2010.

Bühler, Benjamin, Lebende Körper. Biologisches und anthropologisches Wissen bei Rilke, Döblin und Jünger, Würzburg 2004.

Bürger, Peter, Theorie der Avantgarde, Frankfurt a.M. 1974.

Burwick, Frederick/Paul Douglass (Hg.), The Crisis in Modernism. Bergson and the Vitalist Controversy, Cambridge 1992.

Butler, Ruth, Rodin in Perspective, Englewood Cliffs 1980.

Butler, Ruth, Nationalism, a new Seriousness and Rodin: some thoughts on French Sculpture in the 1870's, in: Horst W. Janson (Hg.), La scultura nel XIX secolo (Comité International d'Histoire de l'Art, Akten des 24. Kongresses für Kunstgeschichte, 6), Bologna 1984, 161–167.

Butler, Judith, Das Unbehagen der Geschlechter, aus dem Amerikanischen von Katharina Menke, Frankfurt a.M. 1991 (Originalausgabe: Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity, New York 1990).

Butler, Ruth, Rodin. The Shape of Genius, New Haven /London 1993, Digitalisat auf Google Books unter URL: https://books.google.de/books?id=J1ssfGqvdysC (Zugriff vom 30.12.2016).

Callen, Anthea, The Spectacular Body: Science, Method and Meaning in the Work of Degas, New Haven 1995.

Carrier, David, Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism. From Formalism to Beyond Postmodernism, Westport, Connecticut/London 2002, Digitalisat auf archive.org unter Permalink: http://n2t.net/ark:/13960/t8nc9bf6z (Zugriff vom 05.01.2017).

Champsaur, Félicien, Celui qui revient de l'enfer: Auguste Rodin, in: Ders., Le Cerveau de Paris: esquisses de la vie littéraire et artistique, Paris 1886, 99–106, BNF-Digitalisat unter Permalink: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111247b (Zugriff vom 03.02.2017).

Chevillot, Catherine/Annie Dufour (Hg.), Oublier Rodin? La Sculpture à Paris, 1905–1914 (Ausstellungskatalog: Paris, Musée d'Orsay, 10.03.–31.05.2009/Madrid, Fundación MAPFRE, 23.06.–04.10.2009), Paris 2009.

Clair, Jean (Hg.), Lost Paradise. Symbolist Europe (Ausstellungskatalog: The Montreal Museum of Fine Arts, 08.06.–15.10.1995), Montreal 1995.

Clark, Timothy J., Clement Greenberg's Theory of Art, in: Critical Inquiry 9/1 (1982), 139–156.

Clark, Timothy J., The Painting of Modern Life. Paris in the Age of Manet and his Followers, Princeton 1999 (Originalausgabe: 1985).

Crary, Jonathan, Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, aus dem Amerikanischen von Anne Vonderstein, Dresden/Basel 1996 (Originalausgabe: Techniques

of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century, Cambridge/Massachusetts 1990).
Crary, Jonathan, Suspensions of Perception. Attention. Spectacle and Modern Culture, Cambridge/Mass. 2001 (Originalausgabe: 1999).
Crone, Rainer/Siegried Salzmann (Hg.), Eros und Kreativität (Ausstellungskatalog: Bremen, Kunsthalle, 1991/1992/Düsseldorf, Städtische Kunsthalle 1992), München 1991.
Cucini, Carla, »Er sieht einen Fleck, er malt einen Fleck«. Physiologische Optik, Impressionismus und Kunstkritik, Basel 2006.
Culler, Jonathan, Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie, aus dem Amerikanischen von Manfred Momberger, Hamburg 1999 (Deutsche Originalausgabe: 1988, Originalausgabe: On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism, New York 1982).
Curtis, Penelope, Sculpture 1900–1945. After Rodin, Oxford 1999.
Deleuze, Gilles, Differenz und Wiederholung, aus dem Französischen von Joseph Vogl, München 2007 (1. Auflage: 1992; Originalausgabe: Différence et répétition, Paris 1968).
De Man, Paul, Genese und Genealogie (Nietzsche), in: Ders., Allegorien des Lesens, Frankfurt a.M. 1988, aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme, Frankfurt a.M. 1988, 118–145.
De Man, Paul, Rilke (Tropen), in: Ders., Allegorien des Lesens, aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme, Frankfurt a.M. 1988, 52–90.
De Man, Paul, Allegorie als Maskenspiel, in: Ders., Die Ideologie des Ästhetischen, hg. von Christoph Menke, aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius (Aesthetica, 682), Frankfurt a.M. 1993, 131–146.
De Man, Paul, Die Rhetorik der Zeitlichkeit, in: Ders., Die Ideologie des Ästhetischen, hg. von Christoph Menke, aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius (Aesthetica, 682), Frankfurt a.M. 1993, 83–130.
De Man, Paul, Zeichen und Symbol in Hegels Ästhetik, in: Ders., Die Ideologie des Ästhetischen, hg. von Christoph Menke, aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius (Aesthetica, 682), Frankfurt a.M. 1993, 39–58.
Derrida, Jacques, Grammatologie, aus dem Französischen von Hans-Jörg Rheinberger, Frankfurt a.M. 1974 (Originalausgabe: De la grammatologie, Paris 1967).
Derrida, Jacques, Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls, übersetzt von Jochen Hörisch, Frankfurt a.M. 1979.
Derrida, Jacques, Die Wahrheit in der Malerei, hg. von Peter Engelmann, aus dem Französischen von Michael Wetzel, Wien 1992 (Originalausgabe: La Vérité en peinture, Paris 1978).
Derrida, Jacques, Die différance, übersetzt von Eva Pfaffenberger-Brückner, in: Ders., Die différance. Ausgewählte Texte, mit einer Einleitung herausgegeben von Peter Engelmann, Stuttgart 2004 (Erstveröffentlichung der deutschen Übersetzung: Wien 1988), 110–149.
Derrida, Jacques, Signatur Ereignis Kontext, übersetzt von Werner Rappl unter Mitarbeit von Dagmar Travner, in: Ders., Die différance. Ausgewählte Texte, mit einer Einleitung herausgegeben von Peter Engelmann, Stuttgart 2004 (Erstveröffentlichung der deutschen Übersetzung: Wien 2001), 68–109.
Didi-Huberman, Georges, Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, aus dem Französischen übersetzt von Christoph Hollender, Köln 1999 (Originalausgabe: L'Empreinte, Paris 1997).
Didi-Huberman, Georges, Vor einem Bild, München 2000 (Originalausgabe: Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art, Paris 1990).
Didi-Huberman, Georges, Ästhetik und Ethik – Das Bild brennt, in: Christa Maar/Hubert Burda (Hg.), Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissensräume, Köln 2006, 286–311.
Didi-Huberman, Georges/Laurent Mannoni (Hg.), Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides (Ausstellungskatalog: Paris, Musée d'Orsay, 19.10.2004 –16.01.2005), Paris 2004.

Dieckmann, Lisa, Traumdramaturgie und Selbstreflexion: Bildstrategien romantischer Traumdarstellungen im Spannungsfeld zeitgenössischer Traumtheorie und Ästhetik, Köln 2015, DOI: https://doi.org/10.16994/bab (Zugriff vom 05.04.2017).
Dörr, Felicitas, Die Kunst als Gegenstand der Kulturanalyse im Werk Georg Simmels, Berlin 1993.
Dorra, Henri, Symbolist Art Theories. A Critical Anthology, London 1994.
Drost, Wolfgang, »Erscheinung und Vision« in Rilkes Kunstverständnis. Die Versuchung der Phänomenologie, in: Gisela Götte/Jo-Anne Birnie Danszker (Hg.), Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit, München/New York 1996, 99–113.
Einem, Herbert von, Der Torso als Thema der bildenden Kunst, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft XXIX (1935), 331–334.
Elsen, Albert, Rodins Modernity, in: Artforum 2/6 (1963), 23–26.
Elsen, Albert, Rodin, New York 1963.
Elsen, Albert, On the Question of Originality: A Letter, in: October 20 (1982), 107–109.
Elsen, Albert, The Gates of Hell by Auguste Rodin, Stanford 1985.
Elsen, Albert/Albert Alhadeff (Hg.), Rodin Rediscovered (Ausstellungskatalog: Washington DC, National Gallery of Art, 28.06.1981–02.05.1982), Washington 1981.
Engel, Manfred (Hg.), Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach, Darmstadt 2004.
Enzweiler, Jo, Interview 11. Josef Schmoll gen. Eisenwerth im Gespräch mit Monika Bugs, Saarbrücken 2003.
Faath, Ute, Mehr-als-Kunst. Zur Kunstphilosophie Georg Simmels (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft, 238), Würzburg 1998 (zugl. Univ.-Diss., Karlsruhe 1997).
Fehrenbach, Frank, »Du lebst und thust mir nichts.« Aby Warburg und die Lebendigkeit der Kunst, in: Hartmut Böhme/Johannes Endres (Hg.), Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten, München 2010, 124–145.
Fick, Monika, Sinnenwelt und Weltseele: Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende, Tübingen 1993.
Fischer, Norbert, »Gibt es wirklich die Zeit, die zerstörende?« Nachklänge der Zeitauslegung Augustins in der Dichtung Rilkes, in: Erich Unglaub/Jörg Paulus (Hg.), Rilkes Paris 1920–1925 (Blätter der Rilke-Gesellschaft, 30), Göttingen 2010, 283–304.
Foucault, Michel, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, aus dem Französischen übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M. 1974 (Originalausgabe: Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines, Paris 1966).
Foster, Hal/Rosalind E. Krauss/Yve Alain Bois (Hg.), Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism, 2. Auflage, London 2011 (Originalausgabe: 2004).
France, Anatole, La Porte de l'Enfer, in: Le Figaro, 07.06.1900.
Freud, Sigmund, Das Unheimliche (1919), in: Ders., Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet, hg. von Anna Freud u.a., Bd. XII, Frankfurt a. M. 1999, 227–278, Transkription auf Projekt Gutenberg unter URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/kleine-schriften-ii-7122/29 (Zugriff vom 01.01.2017).
Frisby, David, Georg Simmels Theorie der Moderne, in: Heinz-Jürgen Dahme/Otthein Rammstedt (Hg.), Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialen, Frankfurt a.M. 1984, 9–79.
Frisby, David, Fragmente der Moderne. Georg Simmel – Siegfried Kracauer – Walter Benjamin, aus dem Englischen von Adriane Rinsche, Rheda-Wiedenbrück 1989 (Originalausgabe: Oxford 1986).
Gadamer, Hans-Georg, Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1986 (Originalausgabe: 1960).
Gamboni, Dario, La Plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature, Paris 1988.
Gamboni, Dario, L'Image de la critique d'art, essai de typologie, in: Quarante-huit/Quatorze: Conférences du Musée d'Orsay 5 (1993), 44–52.

Garnier, Bénédicte (Hg.), La Passion à l'œuvre. Rodin & Freud collectionneurs (Ausstellungskatalog: Paris, Musée Rodin, 15.10.2008–22.02.2009), Paris 2008.

Gauricus, Pomponius, De sculptura (1504), hg. von Paolo Cutolo/Francesco Divenuto, Neapel 1999, BNP-Digitalisat unter URL: http://docnum.u-strasbg.fr/cdm/compoundobject/collection/coll5/id/1343/rec/1 (Zugriff vom 01.01.2017).

Geffroy, Gustave, La Vie artistique, Bd. II, Paris 1892, INHA-Digitalisat unter Permalink: http://www.purl.org/yoolib/inha/5759 (Zugriff vom 01.01.2017).

Geffroy, Gustave, La Vie artistique, Bd. III, Paris 1894, INHA-Digitalisat unter Permalink: http://www.purl.org/yoolib/inha/5760 (Zugriff vom 01.01.2017).

Geffroy, Gustave, Auguste Rodin (Faksimile des Katalogtextes von 1889), in: Jacques Vilain (Hg.), Claude Monet – Auguste Rodin. Centenaire de l'exposition de 1889 (Ausstellungskatalog: Paris, Musée Rodin, 14.11.1989–21.01.1990), Paris 1989, 47–84.

Geimer, Peter, Verdammtes Ding. Über die Unmenschlichkeit der Gegenstände, in: Hartmut Böhme/Johannes Endres (Hg.), Der Code der Leidenschaften, München 2010, 158–169.

Genette, Gérard, Die Erzählung, Fink Verlag, München 1998 (Originalausgabe: Discours du récit, Paris 1983).

Getsy, David J., Encountering the Male Nude at the Origins of Modern Sculpture. Rodin, Leighton, Hildebrandt, and the Negotiation of Physicality and Temporality, in: Antoinette Rösler-Friedenthal (Hg.), The Enduring Instant: Time and the Spectator in the Visual Arts, Berlin 2003, 296–313.

Getsy, David J., Rodin. Sex and the Making of Modern Sculpture, New Haven 2010.

Geilert, Gerard, OCTOBER-Revolution in der amerikanischen Kunstkritik, München 2009 (zugl. Diss. 2007), BSB-Digitalisat mit Volltext unter Permalink: http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00089857-2 (Zugriff vom 01.01.2017).

Giedion-Welcker, Carola, Moderne Plastik: Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung, Zürich 1937.

Goldwater, Robert, Symbolism, London 1979.

Goncourt, Edmond de, Journal. Mémoires de la Vie Littéraire, Bd. 3, 1879–1890, Paris 1959.

Graevenitz, Gerhard von, Einleitung, in: Ders. (Hg.), Konzepte der Moderne (DFG-Symposion 1997), Stuttgart 1998, 1–16.

Grave, Johannes, Postscriptum: Ein Ausblick auf die Folgen organischer Metaphorik im Diskurs der Kunstgeschichte, in: Ders./Hubert Locher/Reinhard Wegner (Hg.), Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800, Göttingen 2007, 219–229, Digi20-Projekt-Digitalisat mit Volltext unter Permalink: http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00082549-3 (Zugriff vom 01.01.2017).

Greenberg, Clement, The New Sculpture, in: Ders., Art and Culture, London 1973, 139–145.

Greenberg, Clement, Avant-Garde and Kitsch (1939), in: Ders., The Collected Essays and Criticism, Bd. 1: Perceptions and Judgements, 1939–1944, hg. von John O'Brian, Chicago/London 1986 (Originalausgabe: 1955), 5–22, Transkription des Originaltextes unter URL: http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html (Zugriff vom 01.01.2017).

Greenberg, Clement, Towards a Newer Laocoon, in: Ders., The Collected Essays and Criticism, Bd. 1: Perceptions and Judgements, 1939–1944, hg. von John O'Brian, Chicago/London 1986, 32–38.

Greenberg, Clement, Modernist Painting, in: Ders., The Collected Essays and Criticism, Bd. 4: Modernism with a Vengeance, 1957–1969, hg. von John O'Brian, Chicago/London 1993, 85–93, Transkription des Originaltextes unter URL: http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html (Zugriff vom 01.01.2017).

Groys, Boris, Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie, München 2007.

Gülicher, Nina, Plastisches Material und Animation. Auguste Rodin, Balzac und die symbolistische Kunstkritik, in: Antje Kraus-Wahl/Heike Oehlschlägel/Serjoscha Wiemer (Hg.), Affekte.

Analysen ästhetisch-medialer Prozesse. Mit einer Einleitung von Mieke Bal, Bielefeld 2006, 36–51, URL: http://www.degruyter.com/view/product/467181 (Zugriff vom 14.02.2017).
Gumbrecht, Hans Ulrich, Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz, Frankfurt a.M. 2004.
Habermas, Jürgen, Der Universalitätsanspruch der Hermeneutik, in: Rüdiger Bubner/Konrad Cramer/Reiner Wiehl (Hg.), Hermeneutik und Dialektik. Aufsätze, Festschrift für Hans-Georg Gadamer, 2 Bde., Bd. 1, Tübingen 1970, 73–104.
Habermas, Jürgen, Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen, Frankfurt a.M. 1985, Transkription (beschränkter Zugang) unter URL: http://solomon.soth.alexanderstreet.com.soth-o.emedia1.bsb-muenchen.de/cgi-bin/asp/philo/soth/sourceidx.pl?sourceid=S10023114 (Zugriff vom 30.01.2017).
Hamburger, Käte, Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes, in: Dies. (Hg.), Rilke in neuer Sicht, Stuttgart 1971, 83–158.
Hansen-Löve, Aage A., Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne, in: Wolf Schmidt/Wolf-Dieter Stempel (Hg.), Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11), Wien 1983, 291–360.
Hansen-Löve, Aage A., Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beispiele, in: Karl-Heinz Stierle/Rainer Warning (Hg.), Das Ende. Figuren einer Denkform (Poetik und Hermeneutik, 16), München 1996, 183–250, BSB-Digitalisat mit Volltext unter Permalink: http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00042995-7 (Zugriff vom 01.01.2017).
Hansen-Löve, Aage A., Eine Ästhetik der »Kalyptik«. Apollinische Motive bei Vladimir Nabokov, in: Susi Frank/Erika Greber/Igor Smirnov u.a. (Hg.), Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann (Die Welt der Slaven, 13), München 2001, 534–555.
Hansen-Löve, Aage A., Figuren der Ankunft im russischen Symbolismus um 1900, in: Aage Hansen-Löve/Annegret Heitmann/Inka Mülder-Bach (Hg.), Ankünfte. An der Epochenschwelle um 1900, Paderborn/München 2009, 109–139.
Hatt, Michael, Substance and Shadow: Conceptions of Embodiment in Rodin and the New Sculpture, in: Claudine Mitchell (Hg.), Rodin: The Zola of Sculpture, Aldershot 2004, 217–235.
Haverkamp, Anselm, Einleitung in die Theorie der Metapher, in: Ders (Hg.), Theorie der Metapher (Wege der Forschung, CCCLXXXIX), Darmstadt 1983, 1–27.
Haverkamp, Anselm, Notes on the »Dialectical Image« (How Deconstructive Is It?), in: Diacritics 22, 3/4 (1992), 69–80.
Haverkamp, Anselm, Die Technik der Rhetorik. Blumenbergs Projekt, in: Hans Blumenberg, Ästhetische und metaphorologische Schriften, ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Anselm Haverkamp, Frankfurt a.M. 2001, 433–454.
Haverkamp, Anselm, Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg, Berlin 2004.
Haverkamp, Anselm, Geld und Geist. Die Metapher des Geldes und die Struktur der Offenbarung, in: Dirk Baecker (Hg.), Kapitalismus als Religion (Ableger, 5), Berlin 2009 (Originalausgabe: 2003), 175–186.
Heidegger, Martin, Holzwege, Frankfurt a.M. 1957 (Originalausgabe: 1950).
Heinich, Nathalie, La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration, Paris 1991.
Heller, Erich, Nietzsche und Rilke, in: Ders., Enterbter Geist. Essays über modernes Dichten und Denken, Frankfurt a.M. 1981, 175–244.
Hersey, Georges L., Falling in love with statues. Artificial Humans from Pygmalion to the Present, Chicago 2009.
Hörisch, Jochen, Die Wut des Verstehens. Zur Kritik der Hermeneutik, Frankfurt a.M. 1988.
Hoffmann, Christoph, Zwei Schichten. Netzhaut und Fotografie, 1860/1890, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie 81 (2001), 21–38.

Hofmann, Werner, Hans Sedlmayr. Im Banne des Abgrunds, in: Ders., Die gespaltene Moderne. Aufsätze zur Kunst, München 2004, 101–109, Digitalisat auf Google Books unter URL: http://books.google.lu/books?id=ktmtoD9Ogn8C (Zugriff vom 01.01.2017).

Homer, William Innes, Edward Steichen as Painter and Photographer, in: The American Art Journal 6/2 (1974), 45–55.

Holsten, Siegmar/Nina Trauth (Hg.), elegant // expressiv. Von Houdon bis Rodin. Französische Plastik des 19. Jahrhunderts (Ausstellungskatalog: Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 28.04.–26.08.2007), Heidelberg 2007.

Hübner-Funk, Sibylle, Ästhetizismus und Soziologie bei Georg Simmel, in: Hannes Böhringer/Karlfried Gründer (Hg.), Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel, Frankfurt a.M. 1976, 44–58.

Husserl, Edmund, Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Philosophie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie, Hamburg 2012 (Originalausgabe: 1936).

Husslein-Arco, Agnes/Stephan Koja (Hg.), Rodin und Wien (Ausstellungskatalog: Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 01.10.2010–06.11.2011), München 2010.

Iser, Wolfgang, Die Appellstruktur der Texte, in: Rainer Warning (Hg.), Rezeptionsästhetik, 4. Auflage, München 1994, 228–252.

Jameson, Fredric, Postmoderne. Zur Logik der Kultur des Spätkapitalismus, in: Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe (Hg.), Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek 1986, 45–102.

Jameson, Fredric, Mythen der Moderne, Berlin 2004.

Jankélévitch, Vladimir, La Mort, Paris 2010 (Originalausgabe: 1977).

Jarrassé, Dominique, Rodin. Faszination der Bewegung, aus dem Französischen von Beatrice Löbl-Irmey, Paris 1993.

Jarrassé, Dominique, Rodin: La passion du mouvement, Paris 1993.

Jarrassé, Dominique, Mauclair, Camille, 2009, URL: http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/mauclair-camille.html (Zugriff vom 01.01.2017).

Jauß, Hans Robert, Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, in: Rainer Warning (Hg.), Rezeptionsästhetik, Theorie und Praxis, München 1975, 126–162, Digitalisat mit Volltext unter URL: http://www.romanistik.uni-freiburg.de/reiser/einf_jauss.pdf (Zugriff vom 01.01.2017).

Jauß, Hans Robert, Lemma Rezeption, Rezeptionsästhetik, in: Joachim Ritter/ Karlfried Gründer (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 8., Basel 1992, 996–1004.

Jay, Martin, Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought, Berkeley/London 1993, Digitalisat auf Google Books unter URL: https://books.google.de/books?id=_T-BfsiIWCoC (Zugriff vom 01.01.2017).

Jeantet, Félix, Exposition des œuvres de Rodin, in: Le Blanc & Noir (Juni 1889).

Jensen, Robert, Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe, Princeton 1994, Digitalisat auf Google Books unter URL: https://books.google.de/books?id=KnFUALV5xEoC (Zugriff vom 01.01.2017).

Jones, Caroline A., Eyesight alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses, Chicago 2005, Digitalisat auf Google Books unter URL: https://books.google.de/books?id=QflJCgAAQBAJ (Zugriff vom 01.01.2017).

Kant, Immanuel, Kritik der reinen Vernunft. Erster Teil (Kant-Studienausgabe, 3), Darmstadt 1975.

Kassner, Rudolf, Noten zu den Skulpturen Rodins, in: Ders., Sämtliche Werke, Bd. II, Stuttgart 1974, 98–103.

Kausch, Michael, Das Menschenbild Auguste Rodins, in: Paul Naredi-Rainer (Hg.), Sinnbild und Abbild: Zur Funktion des Bildes (Kunstgeschichtliche Studien, Neue Folge 1), Innsbruck 1994, 121–149.

Keisch, Claude, Rodin im Wilhelminischen Deutschland. Seine Anhänger und Gegner in Leipzig und Berlin, in: Forschungen und Berichte. Staatliche Museen zu Berlin 29/30 (1990), 251–301.

Kemp, Wolfgang, Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Hans Belting (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1988, 240–257.

Kemp, Wolfgang, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, in: Ders. (Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1999, 7–28.

Kirchner, Thomas, L'Expression des Passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts, Mainz 1991.

Kirchner, Thomas, Chodowiecki, Lavater und die Physiognomiedebatte in Berlin, in: Ernst Hinrichs/Klaus Zernack (Hg.), Daniel Chodowiecki 1726–1801. Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann, Tübingen 1997, 101–142.

Klinger, Cornelia, Artikel »Modern/Moderne/Modernismus«, in: Karlheinz Barck (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bde., Bd. 4., Stuttgart 2002, 121–160.

Köhnen, Ralph, Sehen als Textkultur: intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne, Bielefeld 1995.

Köhnen, Ralph, Im Grenzverkehr der Künste. Rilke, Rodin und Cézanne, in: Thomas Eicher (Hg.), Grenzüberschreitungen um 1900. Österreichische Literatur im Übergang (Übergänge – Grenzfälle, 3), Oberhausen 2000, 193–227.

Kohle, Hubertus, Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff. Mit einem Exkurs zu J.B.S. Chardin (Studien zur Kunstgeschichte, 52), Hildesheim/Zürich/New York 1989, UB-LMU-Digitalisat mit Volltext unter Permalink: http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:19-epub-4708-3 (Zugriff vom 01.01.2017).

Kohle, Hubertus/Stefan Germer: Spontaneität und Rekonstruktion: zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Kunsttheorie, in: Peter Ganz/Martin Gosebruch (Hg.), Kunst und Kunsttheorie 1400–1900 (Wolfenbütteler Forschungen, 48), Wiesbaden 1991, 287–311, Digitalisat mit Volltext auf Art-Dok unter Permalink: http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bsz:16-artdok-1093 (Zugriff vom 01.01.2017).

Kopp, Michaela, Rilke und Rodin. Auf der Suche nach der wahren Art des Schreibens (Heidelberger Beiträge zur deutschen Literatur, 3), Frankfurt a.M. 1999.

Koschorke, Albrecht, Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 2003, Digitalisat mit Volltext unter Permalink: http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00041966-6 (Zugriff vom 01.01.2017).

Koschorke, Albrecht, Codes und Narrative. Überlegungen zur Poetik der funktionalen Differenzierung, in: Walter Erhard (Hg.), Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung? (DFG-Symposion 2003), Stuttgart 2004, 174–185, Leibniz-PUBLIK-Digitalisat mit Volltext unter URL: http://www.leibniz-publik.de/de/fs1/object/display/bsb00055044_00001.html (Zugriff vom 01.01.2017).

Koschorke, Albrecht, Zur Logik kultureller Gründungserzählungen, in: Zeitschrift für Ideengeschichte I/2 (2007), 5–12.

Koselleck, Reinhart, Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a.M. 1979.

Krämer, Sibylle, Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 2001.

Krämer, Sibylle, Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität, Frankfurt a.M. 2008.

Krauss, Rosalind, Terminal Iron Works. The Sculpture of David Smith, Cambridge/Mass. 1971.

Krauss, Rosalind, Sculpture in the Expanded Field, in: October 8 (1979), 30–44, Digitalisat unter URL: http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf (Zugriff vom 01.01.2017).

Krauss, Rosalind, The Originality of the Avant-Garde. A Postmodernist Repetition, in: October 18 (1981), 47–66.

Krauss, Rosalind E., Passages in Modern Sculpture, London 1981 (Originalausgabe: 1977), Digitalisat auf Monoskop unter URL: https://monoskop.org/File:Krauss_Rosalind_E_Passages_in_Modern_Sculpture.pdf (Zugriff vom 01.01.2017), Digitalisat der Originalausgabe auf archive.org unter Permalink: http://n2t.net/ark:/13960/t0ns5c509 (Zugriff vom 01.01.2017), Digitalisat auf Google Books unter URL: https://books.google.de/books?id=Z7pRNZaC4YAC (Zugriff vom 01.01.2017).

Krauss, Rosalind, The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Cambridge 1985, Digitalisat auf Google Books unter URL: https://books.google.de/books?id=D5-C2w8n5NwC (Zugriff vom 01.01.2017).

Krieger, Verena, Der Blick der Postmoderne durch die Moderne auf sich selbst. Zur Originalitätskritik von Rosalind Krauss, in: Dies. (Hg.), Kunstgeschichte & Gegenwartskunst, Köln 2008, 143–161, Digitalisat auf Google Books unter URL: https://books.google.de/books?id=MaUbShchaiAC (Zugriff vom 01.01.2017).

Kris, Ernst/Otto Kurz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt a.M. 1979 (Originalausgabe: Wien 1934).

Kuhlemann, Michael/Hélène Pinet/Christina Buley-Uribe (Hg.), Vor 100 Jahren. Rodin in Deutschland (Ausstellungskatalog: Hamburg, Bucerius Kunst Forum, 18.02.–25. 05.2006/Dresden, Skulpturensammlung, 10.06.–13. 08.2006), München 2006.

Latour, Bruno, Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, aus dem Englischen von Gustav Roßler, Frankfurt a.M. 2007 (Originalausgabe: Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory, Oxford 2005).

Latour, Bruno, Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, aus dem Französischen von Gustav Roßler, Frankfurt a.M. 2008 (Titel der Originalausgabe: Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique, Paris 1991).

Lenoir, Timothy, Inscription practices and materialities of communication, in: Ders. (Hg.), Inscribing science. Scientific texts and the materiality of communication, Stanford 1998, 1–19, Digitalisat mit Volltext auf Monoskop unter URL: https://monoskop.org/File:Lenoir_Timothy_ed_Inscribing_Science_Scientific_Texts_and_the_Materiality_of_Communication.pdf (Zugriff vom 01.01.2017).

Le Normand-Romain, Antoinette, Rodin. The Gates of Hell, Paris 2002.

Le Normand-Romain, Antoinette, Rodin, Paris 2013.

Le Normand-Romain, Antoinette (Hg.), La Sculpture dans l'Espace. Rodin, Brancusi, Giacometti… (Ausstellungskatalog: Paris, Musée Rodin, 17.11.2005–26.02.2006), Paris 2005.

Le Normand-Romain, Antoinette/Josette Grandazzi (Hg.), Rodin en 1900. L'exposition de l'Alma (Ausstellungskatalog: Paris, Musée du Luxembourg, 12.03–15.07.2001), Paris 2001.

Le Normand-Romain, Antoinette/Annette Haudiquet, Les Bourgeois de Calais, Paris 2001.

Le Normand-Romain, Antoinette/Catherine Lampert (Hg.), Rodin (Ausstellungskatalog: London, Royal Academy of Arts, 23.09.2006–01.01.2007/Zürich, Kunsthaus, 09.02.2007 bis 13.05.2007), Ostfildern 2007.

Le Normand-Romain, Antoinette/Hélène Marraud, Rodin à Meudon. La Villa des Brillants, Paris 1996.

Lessing, Gotthold Ephraim, Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerei und Poesie, 3. Auflage, Berlin 1805, Transkription auf Projekt Gutenberg unter URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/laokoon-1176/1 (Zugriff vom 01.01.2017).

Lichtblau, Klaus, Das »Pathos der Distanz«: Präliminarien zur Nietzsche-Rezeption bei Georg Simmel, in: Heinz-Jürgen Dahme/Otthein Rammstedt (Hg.), Georg Simmel und die Moderne: neue Interpretationen und Materialien, Berlin 1984, 231–281.

Lichtblau, Klaus, Ästhetische Konzeptionen im Werk Georg Simmels, in: Simmel Newsletter 1 (1991), 22–35.

Lichtblau, Klaus, Zum Stellenwert der ästhetisch-literarischen Moderne in den kultursoziologischen Gegenwartsanalysen von Georg Simmel und Max Weber, in: Gerhart von Graevenitz (Hg.), Konzepte der Moderne (DFG-Symposion 1997), Stuttgart 1998, 52–68.

Liessmann, Konrad P., Moralist und Ketzer. Zu Günther Anders und seiner Philosophie des Monströsen, in: Text und Kritik 115 (Juli 1992), 3–19.

Liessmann, Konrad P., Günther Anders: Philosophieren im Zeitalter der technischen Revolution, München 2002.

Lombroso, Cesare, Der Verbrecher (homo delinquens) in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung, Hamburg 1894 (Originalausgabe: Turin 1876), Digitalisat mit Volltext auf archive.org unter Permalink: http://n2t.net/ark:/13960/t4cn73g7d (Zugriff vom 01.01.2017).

Maaz, Bernhard (Hg.), Druet sieht Rodin. Photographie & Skulptur (Ausstellungskatalog: Berlin Staatliche Museen/Alte Nationalgalerie), Berlin 2005.

Maillard, Léon, Étude sur quelques artistes originaux. Auguste Rodin, statuaire, Paris 1899, Digitalisat mit Volltext auf archive.org unter Permalink: http://n2t.net/ark:/13960/t1vd7ht31 (Zugriff vom 01.01.2017).

Marx, Roger, Auguste Rodin, in: Auguste Rodin et son œuvre, Sonderausgabe von La Plume. Revue littéraire et artistique bi-mensuelle (1900), 401–404, BNF-Digitalisat mit Volltext unter Permalink: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15604d/f408.image (Zugriff vom 03.02.2017).

Mathews, Patricia, Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art, Chicago 1999, Digitalisat auf Google Books unter URL: https://books.google.de/books?id=zUe_iyI2EfUC (Zugriff vom 01.01.2017).

Mauclair, Camille, Auguste Rodin. La vie – les œuvres – l'esthétique – l'influence sur notre temps, La Renaissance du Livre, Paris 1918, Digitalisat der englischen Originalversion unter Permalink: http://n2t.net/ark:/13960/t06w9sb9c (Zugriff vom 01.01.2017).

Meier-Graefe, Julius, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, hg. von Hans Belting, 2 Bde., Bd. 2., München/Zürich 1987 (Erstveröffentlichung: 1966, Originalausgabe: 1904), 475–496, Digitalisat einer Ausgabe von 1920 auf archive.org unter Permalink: http://n2t.net/ark:/13960/t2w37x224 (Zugriff vom 01.01.2017).

Meier-Oeser, Stephan, Artikel »Symbol«, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 10: St–T, Darmstadt 1998, 710.

Merleau-Ponty, Maurice, Die Phänomenologie der Wahrnehmung, aus dem Französischen übersetzt von Rudolf Boehm, Berlin 1966 (Originalausgabe: 1945).

Merleau-Ponty, Maurice, Das Auge und der Geist, in: Ders., Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, hg. und übersetzt von Hans Werner Arndt, Hamburg 1967 (Originalausgabe: Paris 1960/1964), 13–43.

Merleau-Ponty, Maurice, Der Philosoph und sein Schatten, in: Ders., Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, hg. und übersetzt von Hans Werner Arndt, Hamburg 1967 (Originalausgabe: Paris 1960/1964), 45–67.

Menke, Bettine, Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka, München 2000, BSB-Digitalisat mit Volltext unter Permalink: http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00041265-8 (Zugriff vom 01.01.2017).

Menke, Bettine, Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen, Bielefeld 2010.

Merrill, Stuart, La Philosophie de Rodin, in: Auguste Rodin et son œuvre, Sonderausgabe von La Plume (1900), 17–19, Musée-Rodin-Digitalisat mit Volltext unter Permalink: http://musee-rodin.bibli.fr/opac/index.php?lvl=notice_display&id=26430 (Zugriff vom 01.01.2017).

Meyer, Ingo, Jenseits der Schönheit. Simmels Ästhetik – originärer Eklektizismus? (Nachwort), in: Georg Simmel, Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie, hg. von Ingo Meyer, Frankfurt a.M. 2008, 399–434.

Mirbeau, Octave, Auguste Rodin, in: La France, 18.02.1885.
Mirbeau, Octave, Claude Monet (Faksimile des Katalogtextes von 1889), in: Jacques Vilain (Hg.) Claude Monet – Auguste Rodin. Centenaire de l'exposition de 1889 (Paris, Musée Rodin, 14.11.1989–21.01.1990), Paris 1989, 4–45.
Mitchell, Claudine, Rodin and the Baudelairian legacy: Arthur Symons on the sculptor as poet, in: Dies. (Hg.), Rodin. The Zola of Sculpture, Aldershot 2004, 73–94.
Mitchell, W.J.T., Pictorial Turn. Eine Antwort, in: Hans Belting (Hg.), Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch, München 2007, 37–45.
Moréas, Jean, Le Symbolisme, in: Le Figaro, 18.09.1886, Supplément littéraire, Transkription unter URL: https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1886_moreas.html (Zugriff vom 01.01.2017).
Mülder-Bach, Inka, Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der »Darstellung« im 18. Jahrhundert, München 1998, BSB-Digitalisat mit Volltext unter Permalink: http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00042704-2 (Zugriff vom 01.01.2017).
Mülder-Bach, Inka /Eckhard Schumacher (Hg.), Am Anfang war… Ursprungsfiguren und Anfangskonstruktionen der Moderne, München 2008.
Müller-Tamm, Jutta, Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae, 124), Freiburg i.Br. 2005.
Nerdinger, Winfried/Norbert Knopp (Hg.), Festschrift für J.A. Schmoll genannt Eisenwerth zum 90. Geburtstag, München 2005.
Nietzsche, Friedrich, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, Stuttgart 1999 (Originalausgabe: 1872), Transkription auf Projekt Gutenberg unter URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/-3261/1 (Zugriff vom 01.01.2017).
Owens, Craig, The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, in: October 12 (1980), 67–86.
Parson, Jutta, Der pathographische Blick – Physiognomik, Atavismustheorien und Kulturkritik 1870–1930, Würzburg 2005.
Paradise, JoAnne, Gustave Geffroy and the Criticism of Painting, New York/London 1985 (zugleich Diss./Stanford 1982).
Peirce, Charles, Phänomen und Logik der Zeichen, hg. und übersetzt von Halmut Pape, Frankfurt a.M. 1983.
Pinet, Hélène, Montrer est la question vitale. Rodin and Photography, in: Geraldine A. Johnson (Hg.), Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension, Cambridge 1998, 68–85.
Pinet, Hélène (Hg.), Rodin et la Photographie (Ausstellungskatalog: Paris, Musée National Auguste Rodin, 14.11.2007–3.03.2008), Paris 2007.
Pinet, Hélène/Michel Poivert (Hg.), Le Salon de Photographie. Les écoles pictorialistes en Europe et aux États-Unis vers 1900 (Ausstellungskatalog: Paris, Musée Rodin, 22.06.–26.09.1993), Paris 1993.
Pingeot, Anne, Rodin 1840–1917 et Degas (sculpteur) 1834–1917 face à la critique d'art, in: Quarante-huit/Quatorze: La Revue du Musée d'Orsay 5 (1993), 96–109.
Plumpe, Gerhard, Tote Blicke. Photographie als Präsenzmedium, in: Jürgen Fohrmann/Andrea Schütte/Wilhelm Voßkamp (Hg.), Medien der Präsenz, Köln 2001, 70–86.
Pohlmann, Ulrich/Johann Georg von Hohenzollern (Hg.), Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert (Ausstellungskatalog: München, Hypo-Kunsthalle, 01.06.–18.07.2004), München 2004.
Pointner, Petra, A Prelude to Modernism. Studies on the Urban and Erotic Poetry of Arthur Symons, Heidelberg 2004.
Pornschlegel, Clemens, Hyperchristen. Zur Problematik eines Begriffs, in: Ders., Hyperchristen. Brecht, Malraux, Mallarmé, Brinkmann, Deleuze. Studien zur Präsenz religiöser Motive in der Moderne, Wien/Berlin 2011, 9–32.

Potts, Alex, Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History, New Haven 1994, Digitalisat der Taschenbuchausgabe aus dem Jahr 2000 auf Google Books unter URL: https://books.google.de/books?id=T86N5q1TLLMC (Zugriff vom 01.01.2017).

Potts, Alex, The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist, New Haven/London 2000, Digitalisat auf Google Books unter URL: https://books.google.de/books?id=yxLBWootV8QC (Zugriff vom 01.01.2017).

Ramberg, Bjørn /Kristin Gjesdal, Artikel »Hermeneutics«, in: The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2014 Edition), hg. von Edward N. Zalta, URL: http://plato.stanford.edu/archives/win2014/entries/hermeneutics/ (Zugriff vom 01.01.2017).

Rapetti, Rodolphe, Pour une définition du symbolisme pictural: critique et théories à la fin du XIX[e] siècle, in: Quarante-huit/Quatorze: La Revue du Musée d'Orsay 5 (1993), 69–82.

Rapetti, Rodolphe, Le Symbolisme, Paris 2005.

Regn, Gerhard, Postmoderne und Poetik der Oberfläche, in: Klaus W. Kempfer (Hg.), Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne (Text und Kontext: Romanische Literaturen und allgemeine Literaturwissenschaft, 9), Stuttgart 1992, 52–74.

Ribot, Théodule, L'Hérédité. Étude psychologique. Sur ses phénomènes, ses lois, ses causes, ses conséquences, Paris 1873.

Ribot, Théodule, La Philosophie de Schopenhauer, Paris 1874.

Riedel, Wolfgang, Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900, Berlin 1996.

Rilke, Rainer Maria, Auguste Rodin (Erster Teil) (1902), in: Ders., Sämtliche Werke, Bd. 5: Worpswede – Rodin – Aufsätze, Frankfurt a.M. 1965, 137–201, Transkription auf Projekt Gutenberg unter URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/august-rodin-einer-jungen-bildhauerin-7304/1 (Zugriff vom 01.01.2017).

Rilke, Rainer Maria, Auguste Rodin (Zweiter Teil: Ein Vortrag) (1907), in: Ders., Sämtliche Werke, Bd. 5: Worpswede – Rodin – Aufsätze, Frankfurt a.M. 1965, 203–246, Transkription unter URL: http://www.zeno.org/Literatur/M/Rilke,+Rainer+Maria/Theoretische+Schriften/Auguste+Rodin/Zweiter+Teil (Zugriff vom 01.01.2017).

Rheinberger, Hans-Jörg, Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas, Frankfurt a.M. 2006.

Rheinberger, Hans-Jörg, Experiment, Differenz, Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge, Marburg an der Lahn 1992.

Rheinberger, Hans-Jörg, Wissenschaftsgeschichte mit George Kubler, in: Texte zur Kunst 76 (2009), 46–51.

Rodin, Auguste, Die Kunst. Gespräche des Meisters, gesammelt von Paul Gsell, übersetzt von Paul Prina, Leipzig 1922 (Erstveröffentlichung der deutschsprachigen Ausgabe: 1913; Originalausgabe: Paris 1911), Digitalisat der französischen Ausgabe von 1911 mit Volltext auf archive.org unter Permalink: http://n2t.net/ark:/13960/t0pr89391 (Zugriff vom 01.01.2017).

Rodin, Auguste, »Testament«, in: André Fontainas/Louis Vauxcelles (Hg.), Histoire générale de l'art français, Bd. 2., Paris 1922.

Rousseau, Jean, Rodin, in: Revue des Arts, Écho du Parlement, Brüssel, 11.04.1877.

Ruiz-Goméz, Natasha, Auguste Rodin and the »scientific image«: the sublime copy versus the photograph, in: Minsoo Kang/Amy Woodson-Boulton (Hg.), Visions of the industrial age, 1830–1914, Farnham 2008, 109–136.

Ruiz-Goméz, Natasha, Auguste Rodin, photography and the construction of masculinity, in: Temma Balducci/Heather Belnap Jensen/Pamela J. Warner (Hg): Interior portraiture and masculine identity in France, 1789–1914, Ashgate 2011, 197–212.

Salbert, Janine, Geffroy et Rodin, in: Annales de Bretagne 70/1 (1963), 105–121.

Sarasin, Philipp, Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914, Frankfurt a.M. 2001.

Sarasin, Philipp, Darwin und Foucault. Genealogie und Geschichte im Zeitalter der Biologie, Frankfurt a.M. 2009.

Sarasin, Philipp/Jakob Tanner (Hg.), Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1998.

Sauerländer, Willibald, Hans Sedlmayrs Verlust der Mitte, in: Ders., Geschichte der Kunst, Gegenwart der Kritik, Köln 1999, 229–238.

Schade, Sigrid, Der Mythos des »ganzen Körpers«. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte, in: Ilsebill Barta (Hg.), Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987, 239–260.

Schings, Hans-Jürgen, Die Fragen des Malte Laurids Brigge und Georg Simmel, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 76 (2002), 643–671.

Schmölders, Claudia, Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik, Berlin 1995.

Schmoll gen. Eisenwerth, Josef. A., Simmel und Rodin, in: Hannes Böhringer/Karlfried Gründer (Hg.), Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel, Frankfurt a.M. 1976, 18–38.

Schmoll gen. Eisenwerth, Josef A., Neue Aspekte zu Rodins Höllentor, in: Ders., Rodin-Studien: Persönlichkeit, Werke, Wirkung, Bibliographie, München 1983, 215–233.

Schmoll gen. Eisenwerth, Josef A., Zur Genesis des Torso-Motivs und zur Deutung des fragmentarischen Stils bei Rodin, in: Ders., Rodin-Studien: Persönlichkeit, Werke, Wirkung, Bibliographie, München 1983 (Erstveröffentlichung: Zur Genesis des Torsomotivs und zur Deutung des fragmentarischen Stils bei Rodin, in: Ders. (Hg.), Das Unvollendete als künstlerische Form: ein Symposium, Bern 1959, 117–139), 143–160.

Schmoll gen. Eisenwerth, Josef A., Rodin – Brücke zwischen Gestern und Morgen, in: Ders., Rodin-Studien: Persönlichkeit, Werke, Wirkung, Bibliographie, München 1983 (Erstveröffentlichung: Neue Züricher Zeitung, 18./19.11.1967), 59–68.

Schmoll gen. Eisenwerth, Josef A., Munch und Rodin, in: Ders., Rodin-Studien: Persönlichkeit, Werke, Wirkung, Bibliographie, München 1983 (Erstveröffentlichung in: Henning Bock/Günter Busch (Hg.), Edvard Munch. Probleme – Forschungen – Thesen (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 21), München 1973, 99–132), 275–296.

Schmoll gen. Eisenwerth, Josef A., Rodin und Rilke – zur Bestimmung einer Porträtskizze Rodins als Rilke-Bildnis, in: Ders., Rodin-Studien: Persönlichkeit, Werke, Wirkung, Bibliographie, München 1983, 233–266.

Schmoll gen. Eisenwerth, Josef A., Der Torso als Symbol und Form, in: Ders., Rodin-Studien: Persönlichkeit, Werke, Wirkung, Bibliographie, München 1983 (Erstveröffentlichung: Der Torso als Symbol und Form. Zur Geschichte des Torso-Motivs im Werk Auguste Rodins, Baden-Baden 1954), 99–142.

Schmoll gen. Eisenwerth, Josef A., Rodin zwischen Tradition und Innovation. Fragment, Torso, Deformation, Montage im Dienst der Expression, in: Michael Kuhlemann/Hélène Pinet (Hg.), Vor 100 Jahren. Rodin in Deutschland (Ausstellungskatalog: Hamburg, Bucerius Kunst Forum, 18. 02.–25.05.2006, Dresden, Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlung, 10.06.–13.08.2006), München 2006, 12–23.

Schnabel, Peter Ernst, Positivismus, Ästhetizismus, Impressionismus, Hegelianismus. Simmel-Renaissance in der Sackgasse?, in: Heinz-Jürgen Dahme/Otthein Rammstedt (Hg.), Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien, Frankfurt a.M. 1984, 282–317.

Schneider, Manfred, Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert, München 1986.

Schneider, Sabine M., Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900 (Studien zur deutschen Literatur, 180), Tübingen 2006, Digitalisat auf Google Books unter URL: https://books.google.de/books?id=twKW7iAbRvsC (Zugriff vom 01.01.2017).

Schnell, Werner, Der Torso als Problem der modernen Kunst, Berlin 1980.

Schopenhauer, Arthur, Die Welt als Wille und Vorstellung/1: Vier Bücher, nebst einem Anhange, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält, Zürich 1988 (Originalausgabe: 1819),

Transkription auf Projekt Gutenberg unter URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-welt-als-wille-und-vorstellung-band-i-7134/1 (Zugriff vom 01.01.2017).

Sedlmayr, Hans, Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit, 9. Auflage, Salzburg 1976 (Originalausgabe: Salzburg 1948).

Serres, Michel, Statues. Le second livre des fondations, Paris 1989 (Originalausgabe: 1987).

Silverman, Deborah L., Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology and Style, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1989, Digitalisat der Taschenbuchausgabe von 1992 auf Google Books unter URL: https://books.google.de/books?id=BjHMU03epYQC (Zugriff vom 01.01.2017).

Simmel, Georg, Die beiden Formen des Individualismus, in: Das freie Wort. Frankfurter Halbmonatszeitschrift für Fortschritt auf allen Gebieten des geistigen Lebens 1/13 (1901), 397–403, UB-Frankfurt-am-Main-Digitalisat unter Permalink: http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn:nbn:de:hebis:30-1117865 (Zugriff vom 01.01.2017).

Simmel, Georg, Philosophie des Geldes, hg. von David P. Frisby/Heinz-Jürgen Dahme (GSG, 6), Frankfurt a.M. 1989 (Originalausgabe: 1900), Transkription unter URL: http://socio.ch/sim/geld/ (Zugriff vom 01.01.2017).

Simmel, Georg, Schopenhauer und Nietzsche, in: Ders., Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Bd. II, hg. von Alessandro Cavalli/Volkhardt Krech (GSG, 8), Frankfurt a.M. 1993, 58–68, Transkription unter URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/schopenhauer-und-nietzsche-8/1 (Zugriff vom 16.01.2017).

Simmel, Georg, Rodins Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart, in: Ders., Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Bd. 1, hg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt/Otthein Rammstedt (GSG, 7), Frankfurt a.M. 1995 (Erstveröffentlichung in: Der Zeitgeist, Beiblatt des Berliner Tageblatts, 1902), 92–100.

Simmel, Georg, Rodin (mit einer Vorbemerkung über Meunier), in: Ders., Hauptprobleme der Philosophie – Philosophische Kultur, hg. von Rüdiger Kramme/Otthein Rammstedt (GSG, 14), Frankfurt a.M. 1996, 330–348, Transkription unter URL: http://socio.ch/sim/phil_kultur/kul_10.htm (Zugriff vom 01.01.2017).

Simmel, Georg, Henri Bergson, in: Ders., Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918, Bd. 2, hg. von Klaus Latzel (GSG, 13), Frankfurt a.M. 2000 (Erstveröffentlichung in: Die Güldenkammer, hg. von D. Gallwitz u.a., 1914), 53–69, Transkription unter URL: http://socio.ch/sim/verschiedenes/1914/bergson.htm (Zugriff vom 01.01.2017).

Simmel, Georg, Die Kunst Rodins und das Bewegungsmotiv in der Plastik, in: Ders., Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918, Bd. 1., hg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt (GSG, 12), Frankfurt a.M. 2001 (Erstveröffentlichung: Nord und Süd 129, Jg. 33/386, 1909, 189–196), 28–36, Transkription unter URL: http://socio.ch/sim/verschiedenes/1909/rodin.htm (Zugriff vom 01.01.2017).

Simonis, Linda, Reflexion der Moderne im Zeichen von Kunst. Max Weber und Georg Simmel zwischen Entzauberung und Ästhetisierung, in: Gerhard von Graevenitz (Hg.), Konzepte der Moderne (DFG-Symposion 1997), Stuttgart 1998, 612–632.

Sollers, Philippe/Alain Kirili (Hg.), Auguste Rodin. Die erotischen Zeichnungen, Aquarelle und Collagen, aus dem Französischen von Johannes Haug, München 1987 (Originalausgabe: Paris 1987).

Spierling, Volker, Arthur Schopenhauer. Philosophie als Kunst und Erkenntnis, Frankfurt a.M. 1994.

Steinberg, Leo, Other Criteria, in: Ders., Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art, London 1972, 55–91.

Steinberg, Leo, Rodin, in: Ders., Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art, London 1972 (Erstveröffentlichung des Essays: 1963), 322–403.

Steinberg, Leo, The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion, New York 1983.

Sutton, Dennys, Triumphant Satyr. The World of Auguste Rodin, London 1966.
Symons, Arthur, Les Dessins de Rodin, in: Auguste Rodin et son œuvre, Sonderausgabe von La Plume (1900), 47–49, Musée-Rodin-Digitalisat mit Volltext unter Permalink: http://musee-rodin.bibli.fr/opac/index.php?lvl=notice_display&id=26435 (Zugriff vom 01.01.2017).
Symons, Arthur, Rodin, in: Ders., Studies in the Seven Arts, London 1924 (Erstveröffentlichung: Fortnightly Review 6 (1902), 957–967), 1–18.
Tardieu, Charles, Le Salon de Paris – 1877 – La Sculpture, in: L'Art 3/10 (1877), 100–108, Digitalisat mit Volltext auf Heidelberger historische Bestände digital unter DOI: http://dx.doi.org/10.11588/diglit.16906.27 (Zugriff vom 03.01.2017).
Thomä, Dieter, Ankunft und Abenteuer. Philosophische Zeiterfahrungen im Ausgang von Émile Zola und Georg Simmel, in: Aage Hansen-Löve/Annegret Heitmann/Inka Mülder-Bach (Hg.), Ankünfte. An der Epochenschwelle um 1900, München 2009, 21–39.
Thomson, Richard, The Troubled Republic. Visual Culture and Social Debate in France 1889–1900, New Haven/London 2005, Digitalisat auf Google Books unter URL: https://books.google.de/books?id=q5s0X5RIcogC (Zugriff vom 01.01.2017).
Vilain, Jacques (Hg.), Claude Monet – Auguste Rodin. Centenaire de l'exposition de 1889 (Ausstellungskatalog: Paris, Musée Rodin, 14.11.1989–21.01.1990), Paris 1989.
Vinken, Barbara, Flaubert. Durchkreuzte Moderne, Frankfurt a.M. 2009.
Vinken, Barbara/Günter Zöller/Tobias Döring (Hg.), Übertragene Anfänge. Imperiale Figurationen und 1800, München 2010.
Vogl, Josef, Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen, 2. Auflage, Zürich/Berlin 2004 (Originalausgabe: 2002).
Vogl, Josef, Über das Zaudern, Zürich 2007.
Vogl, Josef (Hg.), Poetologien des Wissens um 1800, München 1999.
Wagner, Anne Middleton, Rodin's Reputation, in: Lynn Hunt (Hg.), Eroticism and the Body Politic, Baltimore/London 1991, 191–242, BSB-Digitalisat (beschränkter Zugang) unter Permalink: http://hdl-1handle-1net-1historyebook-2o.emedia1.bsb-muenchen.de/2027/heb.02142.0001.001 (Zugriff vom 16.01.2017)
Warburg, Aby, Einleitung, in: Ders., Der Bilderatlas Mnemosyne (Aby Warburg, Gesammelte Schriften. Zweite Abteilung II/1), Studienausgabe, hg. von Horst Bredekamp/Michael Diers/Kurt W. Forster u.a., Berlin 2000, 3–6.
Warning, Rainer, Von der Rezeptionsästhetik zum Dekonstruktivismus, in: Dorothee Kimmich/Bernd Stiegler (Hg.), Zur Rezeption der Rezeptionstheorie, Berlin 2003, 63–77.
White, Harrison C./Cynthia A. White: Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World, New York 1965, Digitalisat auf Google Books unter URL: https://books.google.de/books?id=2D_ehhO_14QC (Zugriff vom 01.01.2017).
White, Hayden, Metahistory: Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa, aus dem Amerikanischen von Peter Kohlhaas, 1991 (Originalausgabe unter dem Titel: Metahistory. The Historical Imagination in nineteenth-Century Europe, Baltimore 1973).
Wilke, Tobias, Überschriebene Präsenzen. Rilke vor/nach Cézanne, in: Thorsten Hoffmann (Hg.), Lehrer ohne Lehre. Zur Rezeption Paul Cézannes in Künsten, Wissenschaften und Kultur (1906–2006), Freiburg i.Br. 2008, 151–168.
Wirth, Uwe, Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M. 2002.
Wittulski, Eckhard, Der tanzende Phänomenologe, in: Konrad Liessmann (Hg.), Günther Anders kontrovers, München 1992, 17–33.
Wolf, Norbert, »Welche Masse von Plastik, die sich abmüht, irgend etwas Neues zu geben«. Die Plastik zwischen Denkmalkultus und autonomer Form, in: Hubertus Kohle (Hg.), Vom Biedermeier zum Impressionismus (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, 7), München 2008, 242–250.

Wyss, Beat, Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des deutschen Idealismus zur Kulturkritik der Moderne, 2. Auflage, München 1989 (Originalausgabe: 1985).
Zaunschirm, Thomas, Leitbilder. Denkmodelle der Kunsthistoriker oder: Von der Tragik, Bilder beschreiben zu müssen, Klagenfurt 1993.
Zima, Peter, Moderne/Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur, 2. überarbeitete Auflage, Tübingen/Basel 2001 (Originalausgabe: 1997).
Zima, Peter, Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne, 3. Auflage, Tübingen 2010 (Originalausgabe: 2000).
Zimmermann, Michael F., Kritik und Theorie des Kubismus. Ardengo Soffici und Daniel-Henry Kahnweiler, in: Thomas W. Gaehtgens/Uwe Fleckner (Hg.), Prenez garde à la peinture! Kunstkritik in Frankreich 1900–1945 (Passagen/Passages, Jahrbuch des Deutschen Forums für Kunstgeschichte/Centre Allemand d'Histoire de l'Art, 1), Berlin 1999, 425–480.
Zimmermann, Michael. F., Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit, Weinheim 1991.
Zöller, Frank, »Ogni Pittore Diginge Sé«. Leonardo da Vinci and »Automimesis«, in: Matthias Winner (Hg.), Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Kolloquium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989, 137–160.
Zola, Émile, Le Roman expérimental, Paris 1890 (Originalausgabe: 1865).

Personenregister

Aus pragmatischen Gründen wurde im Register auf einen Eintrag zu Auguste Rodin verzichtet.

W

Z

Die Modernität der Bildhauerkunst Auguste Rodins wurde immer wieder als Zusammentreffen von Gegensätzen beschrieben: Die neuartige Darstellung des menschlichen Körpers als lebendiger Organismus begegnet dem kalkulierten Einsatz des Fragments; der gesteigerte Kult um die bildhauerische Originalität steht im Kontrast zur Reproduktibilität zahlreicher Plastiken. Doch wie sind diese Schauplätze der Debatte um Rodins Modernität entstanden? Wie wurde das Werk des französischen Bildhauers zur ikonischen ›Verkörperung‹ der Moderne?
Diese Studie verfolgt am Beispiel einiger exemplarischer Schlüsselmomente die Herausbildung eines vielstimmigen Diskurses, an dem Kunstkritiker wie Gustave Geffroy, Schriftsteller wie Rainer Maria Rilke, Philosophen wie Georg Simmel und Günther Anders sowie Kunsthistoriker wie Leo Steinberg und Rosalind Krauss mitgeschrieben haben. Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen dabei die Argumentationsweisen, die theoretischen Einsätze und die methodischen Vorgehensweisen der Autoren: Deren höchst divergente Zugänge zu dem Bildhauer und seinem Werk erstrecken sich von der Kunstkritik des Naturalismus und des Symbolismus über die Lebensphilosophie, die Soziologie um 1900, die philosophische Kulturkritik und die konservative Nachkriegskunstgeschichte bis zur amerikanischen Moderne- und Postmodernedebatte. In den Diskussionen um Rodin, in der jede neue Lektüre frühere Deutungen aufgreift, neu perspektiviert und dadurch umschreibt, begegnet der Leser einem dichten Netzwerk an Entwürfen einer Moderne auf der Suche nach sich selbst. Dabei zeigt sich, dass die polaren Gegensätze seines Schaffens – Lebendigkeit und Materialität, Original und Kopie, Präsenz und Repräsentation – seit den Anfängen der Diskussionen in den 1870er-Jahren eng verflochten waren, als Momente einer immer schon ambivalenten Moderne.

Dominik Brabant studierte Kunstgeschichte, Anglistik und Psychologie sowie im Master-Studienprogramm »Aisthesis. Historische Kunst- und Literaturdiskurse« in München, Paris und Eichstätt. Er war Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes und des Deutschen Forums für Kunstgeschichte. Seit 2011 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Universität Eichstätt-Ingolstadt, seit 2013 akademischer Rat auf Zeit ebenda.



WWW.HUMANITIES-MAP.NET